MERCVRE DE FRANCE

MERCVRIALE

Numéro 1165 Septembre 1960

LE
MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e)
Tél. ODÉon 02-13 — R. C. Seine 80-493 — Chèques postaux 259-31 Paris

REVUE MENSUELLE

RÉDACTEUR EN CHEF : SAMUEL S. DE SACY

Comptes Rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement. A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de trente francs en timbres.

Correspondants du Mercure *à l'étranger*

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger, on peut s'adresser :

En **Belgique** : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22, rue du Persil, Bruxelles.

Au **Brésil**, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28, Teofilo-Otoni, 3e andar, Rio de Janeiro.

En **Grèce**, à la Librairie Kauffman, 28, rue du Stade, Athènes.

En **Égypte**, à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

Aux **Pays-Bas** (représentation exclusive) : Éditions Françaises d'Amsterdam Herengracht, 477, Amsterdam.

En **Suisse** (représentation exclusive) : Agence de vente des Éditions Françaises d'Amsterdam, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne.

NICOLE VEDRÈS

La bête lointaine

La rencontre.

Les buissons frémirent sous un vent qui, arrivant de loin, progressait presque à ras de terre, sans jamais agiter le faîte des plus hauts arbres ni pousser les nuages qui restaient en place, nombreux, gris ou très blancs. Le chasseur attendit, espérant justement que c'était le passage d'une bête, non l'air seul, qui faisait ainsi palpiter les courtes feuilles, les faibles tiges. L'œil presque fermé il écouta, flaira même, car il lui semblait avoir quelquefois décelé l'odeur du gibier bien avant d'en apercevoir le poil ou le regard.

Mais ce n'était ni lièvre ni oiseau, c'était un homme, des bras d'homme qui largement écartèrent les taillis, une veste d'homme, à la couleur toute pareille à celle du naissant feuillage, un brun un peu vert, fauve aussi. Les bras, le torse furent seuls un moment à se montrer, la tête restant cachée; puis elle sortit, portée en avant pour éviter sans doute la griffure des épines. Ainsi ne vit-on que le chapeau d'abord, brun aussi, tacheté d'un peu de pollen; et quand les mains se relevèrent, elles apparurent gantées, de brun encore, un cuir tout éraflé, et couvert de boue sèche.

* Ces textes sont extraits du roman « La bête lointaine », que Nicole Vedrès publie ces jours-ci aux Editions Gallimard.

Le chasseur attendait. Il eût aimé partir, ne sachant qui venait... Ou bien cet homme au chapeau n'était pas armé, ou bien il portait le fusil rejeté vers son dos. La tête se releva, mais en se tournant du côté où il n'y avait personne, la main gantée monta vers le front, qu'elle dégagea enfin de l'ombre qu'y faisait le feutre. C'était un grand front, dont la peau était fine. Le nez qu'on voyait de plein profil était tout droit, un peu lourd du bout. La bouche n'avait pas de couleur mais un beau dessin, légèrement déformé, car entre les lèvres était pincée une brindille.

Ils auraient dû à présent se parler, même si jamais auparavant ils ne s'étaient vus. Ils auraient dû... s'il n'avait fait ce temps-là justement, s'il n'y avait eu ces gouttes de rosée, ce suintement délicat, éperdu, de toute la nature, massée ici par touches de vert tendre, de brun clair, de rousseurs tardives. Sitôt que quelqu'un ouvrirait la bouche, ce serait pour donner un autre aspect à tout ce qui vivait, le vider de ses humeurs jusqu'à en exprimer le secret... Et pour peu que l'homme au chapeau tournât enfin la tête, il serait captif d'un regard, et sans doute d'une question : « D'où venez-vous? Cherchez-vous quelqu'un? Savez-vous où vous êtes... Vous êtes-vous perdu?... » Tout ce qui revenait à demander qui il était. Mais peut-être n'y aurait-il rien, rien que la surprise de l'un, et la gêne de l'autre... Rien qui, en trois mots ne se fût dissipé, dans le remous du faible vent, sous l'appel écourté d'un oiseau...

Ce qui de toutes choses avait le moins de raison de survenir ici survint. Une musique, venue d'on ne sait où, car les maisons étaient assez distantes pour qu'on n'en pût apercevoir que le toit entre les grands fuseaux des peupliers, une musique s'éleva, amplement, et jusqu'aux nuages... Ils restèrent pourtant, chasseur et passant, immobiles, ne cillèrent pas, ne sourirent pas, ne parurent même pas écouter, sinon entendre.

Etait-ce l'habitude, était-ce au contraire l'excès de

surprise, de crainte ou de prudence qui, même à ce bruit les tenait muets encore, au point que ces accords superbes semblaient n'exister vraiment que dans la fantaisie d'un tiers invisible, ou comme souvenir d'un spectacle, depuis longtemps achevé? Ils l'ignoraient, comme l'ignoraient les feuillages, les rares oiseaux, pigeons d'un gris de zinc qui passaient, vivement, un par un... Les accords se firent de plus en plus serrés, modulant un thème aussitôt mémorable. Pourtant ils ne suggéraient aucune présence humaine. On eût plutôt pensé qu'ils sortaient d'une machine, posée ou bien égarée là; que même, tout avait commencé en sourdine, bien avant la rencontre, et que quelque accident avait seulement, et soudain accru la puissance du son... Si maintenant la musique cessait, alors le vide, et lui seul contraindrait ces gens à un geste, ce geste au premier mot.

Mais une femme chanta. Le thème s'était précisé, jusqu'à n'être plus qu'un solo, quelques notes à peine d'accompagnement, pour une belle voix qui bientôt perdit en route les accords de soutien, et qui osait, elle, parler, encore que son langage fût inintelligible. Les oiseaux du moins semblèrent enfin l'entendre, leur vol parut, en la fuyant, rythmer cette cadence, et l'on pouvait espérer que, quand elle cesserait, surviendrait enfin la rupture du lien qui tenait ainsi, au secret, le chasseur et l'autre homme. Mais la voix ne se tut pas. Elle mourut bien plutôt, si progressivement que c'était à douter qu'elle eût, tout au début, montré ce don d'être plus que la vie.

Ce furent d'autres pas que ceux des oiseaux à pied, d'autres voix que celle d'une femme chantant qui eurent enfin raison de cette halte. Des enfants, invisibles encore, frôlaient brutalement les taillis, cassaient des branches en criant, et les quelques pigeons qui furetaient jusqu'aux pieds du chasseur s'envolèrent soudain, comme à l'approche d'un danger. Alors, avant que ces enfants apparemment si redoutables se fissent voir encore, vinrent

ces mots « Cachez-vous ». Mais ce ne fut pas le chasseur qui les prononça, ce fut l'autre, qui justement était sorti d'une cachette, l'homme au feutre, qui, sans relever vraiment la tête, comme s'il parlait à la terre, aux oiseaux arrêtés encore, répétait « Cachez-vous », et puis « Cache-toi »...

L'autre n'obéit qu'à demi, fit volte-face paisiblement, rajusta son fusil, puis, saisi comme d'un regret, d'une idée, ou d'une folie, le reprit à deux mains, lentement épaula, puis, lentement encore visa, dans le néant du ciel, et tira... Un signe? A qui?... Il se fit un grand mouvement en l'air. Trois bandes d'oiseaux se précipitèrent vers des points divergents avec une égale hâte, les nuages s'assombrirent, ou peut-être n'était-ce, à grande distance, qu'un long vol d'étourneaux qui fit pour un moment grisonner le lointain. Mais rien, rien à terre. Plus trace même dans les taillis des enfants qu'avait dû effrayer le coup de ce fusil dont le canon maintenant se baissait, tiède et noir, jusqu'à frôler l'herbe. L'homme qui le portait se retourna. Celui qui avait dit « Cache-toi » était, enfin, invisible. Il le chercha des yeux et même, tandis qu'il relevait son arme, du bout de celle-ci encore, comme si cet œil de fer qui, à l'instant, suivait la terre, les cailloux, les brindilles, voulait maintenant scruter, mais sans nulle menace, la verdure des fourrés, l'arrière-décor où l'homme s'était perdu.

Puis les gestes, sinon les cris des enfants se firent de nouveau proches. Il n'était que temps, pour le chasseur, de disparaître aussi, s'il voulait suivre le conseil du passant. Et c'est comme à regret qu'il se remit en route côtoyant sans s'y engager les futaies du bord. Sans doute ne souhaitait-il ni rejoindre l'autre, ni rencontrer les enfants. Et dans une trouée par où l'on atteignait une route bordée de hauts talus d'où sortaient, dénudées, les racines d'arbres très beaux et bien rangés, il s'engagea. Ses pas ne firent aucun bruit.

Il alla, sans nullement se presser, et sans se retourner non plus, vers une ferme isolée, mais dont tout l'enclos semblait être en mouvement. Un bruit confus, constant, des passages, des frémissements qui, par grandes ondes, allaient à l'assaut de l'espace, du ciel. C'étaient des pigeons encore, de très nombreux pigeons, les uns retenus dans de grandes volières, les autres picorant, en liberté. Il se mit à sourire, décrocha le fusil de son épaule, et, en passant devant les cages, murmura quelques mots, comme pour saluer toute cette volaille. Puis il entra dans la maison. Obscure déjà. Il appela :

— Camille! Camille!

Mais avec un reste de crainte, et comme si à l'instant de retrouver qui il cherchait il mesurait l'étrangeté de la précédente rencontre.

Une femme se tenait debout, à contre-jour, dos au feu. La pièce n'était éclairée que par quelques branches lourdes et encore argentées pour la partie qui n'était pas en flammes ni en cendres. Un bel incendie, dans une cheminée immense, aux proportions royales presque. Des envolées de braise, après une courte explosion, retombaient et lâchaient de sombres papillons qui tournoyaient une seconde dans la chaleur de l'air et venaient se détruire sur la brique du sol. Elle dit :

— Je ne croyais pas que tu venais ce soir.

Il ne l'écoutait pas, il pensait au chemin, aux taillis.

— Je suis venu parce que... Tu ne vas pas le croire mais... J'ai vu... Je suis sûr que j'ai vu... Louis Saint-Loir. Ici... Près du bois...

— Tu l'as vu?... Ce n'est pas vrai... Tu l'as vu... Mais...

Elle semblait vouloir à l'infini demander et répondre, nier ce qu'elle redoutait ou désirait trop fort.

— Et il m'a vu.

— Il t'a parlé?

— Non.

— Comment sais-tu, alors, qu'il t'a vu?

— ... regardé... Il m'a regardé longtemps.

— Sans rien dire?... Sans rien dire?... Ce n'était pas lui...

— Si...

Il mentait, un peu. Puisqu'il ne disait pas que l'homme, en entendant les enfants approcher avait murmuré « Cachez-vous », et puis, sitôt après « Cache-toi ».

— C'était quand?

Il mentit encore. Il dit que c'était le matin, assez tôt. Alors que c'était à l'instant. Juste avant que tombât la nuit.

— Et personne ne vous a vus?... Qu'est-ce qui te fait penser que c'était lui. Puisque... Elle s'arrêta, et puis reprit : puisqu'il est mort, à ce qu'on dit...

— Je sais bien... Mais je ne peux plus le croire, maintenant...

— Ecoute... On ne l'a plus revu depuis...

— Depuis la deuxième année de la guerre... Huit ans...

— Il a dû changer... Comment es-tu sûr?...

— Il me ressemble encore... Il me ressemblait, tu sais bien...

Pour la première fois, elle paraissait dire : c'est vrai. Et son corps, dont les lourdes et belles courbes se détachaient sur le fond d'or de l'âtre, semblait acquiescer aussi. Son corps, mais non pas son esprit.

— Et même, pourquoi reviendrait-il? Tu sais bien qu'il est condamné. Il risque trop. Il risque...

Elle avait donc peur pour cet homme, Louis Saint-Loir... que l'on disait mort?

— Il risque... si on le reconnaît... d'être pris. Mis en prison. Pire même. Personne n'y pourrait rien. Pas même son oncle... Pas même Droz.

— Droz? C'est lui qui a tout fait pour le pousser, pendant la guerre, du mauvais côté... Il voulait le faire disparaître, mourir... Pour tout lui prendre.

— Mais même s'il est vivant, Louis Saint-Loir ne peut rien réclamer... Un condamné...

— Tu crois qu'il est reparti déjà?

— Oui.

— Tu le crois, ou tu en es sûr?

— Je...

Sans doute voulait-il dire : je l'espère. Il l'espérait, il désirait le croire. Mais il n'osait rien affirmer, et d'ailleurs il avait, tout à l'heure, un peu menti...

— Il passait sans doute. Et quand il m'a vu, déjà il s'en allait. Et puis... si j'y pense... Je ne suis plus tellement sûr... Il m'aurait parlé...

L'homme se tut, signifiant qu'il n'en dirait pas plus. Alors elle s'écarta de la cheminée, d'un mouvement très vif, presque puéril. Peut-être était-elle moins lourde que ne le faisaient croire ses vêtements, nombreux, épais...

Un mouton bêla. Son étable devait être proche, ou bien on l'avait oublié, à la nuit tombante. Les pigeons, eux, ne faisaient plus de bruit. Le feu craquait, lançait des milliers d'étincelles, mais de temps en temps rejetait une âcre fumée, qui avait dû peu à peu imprégner tout ce qui était ici : meubles, murs, poutres, vêtements, et même les cheveux des gens. Et l'homme justement commençait à se dévêtir, il entrouvrait le haut de sa chemise, et ôtait l'un des deux tricots dont on avait jusque-là seulement vu les bords, marron et vert, dépasser de l'encolure. Et Camille enleva aussi quelque chose de ces nombreux habits qui lui tenaient chaud et déformaient un peu sa silhouette. Ils allèrent vers une étroite couche, qui n'était ni lit ni banquette. Camille replia le tissu à fleurs qui la recouvrait. Ils s'étendirent, et, sans échanger d'autres mots, se donnèrent à l'amour.

Le mouton qui tout à l'heure avait bêlé, ou bien un autre, tout pareil, sembla appeler. Il insistait. Peut-être avait-il senti ou bien vu quelque chose, quelqu'un? Aucun autre animal ne lui répondait, et pourtant il ne devait pas

être seul dans ces champs ou cette étable, près de cette ferme aux restes de château, par cette nuit bientôt noire. Mais qui appelait-il? Ces gens qui tout à l'heure allaient s'assoupir dans la fin de l'amour étaient-ils ses maîtres? Servaient-ils plutôt quelqu'un qui demeurait ailleurs? Avaient-ils le droit tous deux de dormir là, comme ils s'apprêtaient à le faire, de s'aimer comme ils l'avaient fait juste avant? Etaient-ils seuls vraiment, n'avaient-ils même pas de chien, ou leur chien avait-il une voix de mouton, bêlait-il parce qu'il entendait, dans les ténèbres, une approche?

S'ils avaient écouté, s'ils s'étaient éveillés, ils auraient vu bientôt à la fenêtre, — mais ils dormaient déjà, enlacés sur cette couche étroite, leurs vêtements à terre, velours, tricots, tablier — vu cet homme des taillis, cet homme de tout à l'heure... vu se profiler le même chapeau, souple et sombre. Vu aussi la main gantée se lever, les doigts repliés comme pour frapper à la vitre — et ne pas frapper, et les yeux regarder, sans hâte, sans gêne et sûrement sans haine aussi, ce que la lueur des flammes éclairait si parfaitement.

Le mouton bêla encore, puis souffla, puis se tut, laissant entendre à qui écoutait, mais nul n'écoutait, que déjà Louis Saint-Loir s'en allait.

La nuit.

Et voilà la grande nuit sur le paysage, une nuit comme le vieux Clovis les aime, élargie, dilatée, le village écrasé et maintenu à terre dans l'humilité des choses éphémères, serré sur ses fleurs et ses feuilles, plus odorantes dès que vient le noir, et fasciné par ce qui reste en lui des tout premiers âges; cailloux, sources et tertres, cavernes qui

furent là avant les hommes. Voilà la nuit des bois, des racines cachées et dévorantes, et la nuit du ravin, chevauché par le grand aqueduc. Il y en a eu un autre, jadis, fait d'une pierre que des esclaves ont portée, nus, sur leur dos, qu'ils ont sciée à la force des bras, fait rouler sur des planches, dont ils ont entassé les débris dans des chariots de bois tirés par des attelages de bœufs. Il s'est effondré, on l'a rebâti, siècle après siècle et morceau par morceau. Puis refait tout entier, il n'y a pas cent ans, un moment où l'on édifiait, au bourg, ces fabriques, pour longtemps fumantes, et, non loin d'ici, la cité ouvrière, maintenant délaissée et qu'on n'appelle plus que la Rue des Baraques. Ce sont pourtant de vraies maisons, faites de brique rouge, mais si étroites, si laides et désormais si sombres, puisque les ouvriers en sont partis... L'aqueduc au contraire a pris avec le temps une belle couleur, celle, presque, de la lune. Il a vu les feuilles pourries lui mordre peu à peu les pieds, la mousse s'incruster, brin par brin, dans l'écart de ses pierres. Il sait parfois se dresser à la nuit comme un ouvrage des astres.

Passent quelques nuages, le temps à peine de faire voir comme le ciel est haut, les étoiles lointaines; passent, buées du monde, ces minces filets qui sortent des cheminées, et ces vapeurs qu'exhalent les champs nappés de fumure. Passe au loin un second homme, qui était déjà là dans la nuit précédente, que Clovis a vu, et pour un long moment guetté. Un homme qui a parlé au chat, un homme qui porte un chapeau sombre, une veste froissée sous son imperméable humide. Son pas rompt un moment le silence, comme l'a rompu, un peu plus tôt, la musique d'Armand. Mais rien ne dure, que le mutisme des choses apeurées. Seules les feuilles au ravin crissent, brassent leur fouillis de mort. Rien ne tombe sur elles qui ne soit mort aussi, brins, cailloux au lent suicide, insectes lignifiés déjà, rien sinon parfois un oiseau téméraire qui se laisse descendre à l'abîme pour n'y trouver à becqueter de cara-

paces vides, filaments desséchés ou baignant dans une eau séculaire. Quelquefois viennent de petites mouches, noires, de celles qui besognent sur les pires déchets; elles se suivent d'un vol lent, et forment leur cortège, un peu comme font les gens lorsque par les rues et les champs, ils s'en vont, noirs aussi, mettre quelqu'un en terre.

Malgré l'aqueduc restauré, malgré la cité ouvrière là-bas, qui décrépit encore, malgré les transformations du village, malgré la maison, si grande, si laide, si carrée qu'on a bâtie à l'endroit même où était le château, tout est semblable à ce qui fut en d'autres temps, dont Clovis se souvient encore. Le vicomte passait dans une voiture tout ouverte, tirée par de très beaux chevaux. Il passait, la tête pleine de ses écrits, de ses voyages... il faisait un grand tour de ses propriétés, sans en atteindre jamais les lointaines limites, sans côtoyer non plus le ravin aux feuilles sèches, trop profond pour que ni homme ni cheval s'y pût aventurer. Le château du vicomte avait brûlé, une nuit, ou un matin, quand Clovis n'était qu'un enfant. On n'avait plus vu soudain qu'une grande ombre de château, debout, avec, à l'emplacement de chaque fenêtre, le vide du ciel, l'espace des corbeaux. On avait abattu bientôt cette pierre noircie. Oui, tout avait été perdu, même les bêtes de l'écurie. On les avait longtemps entendus hennir et suffoquer, les chevaux du vicomte... les chevaux de Saint-Loir... Et rien pourtant, malgré l'apparition presque soudaine de cette grande maison, malgré la venue, pour un temps, d'ouvriers étrangers dans la cité de brique, rien, malgré les gens disparus, morts dans la première guerre ou bien dans la seconde, ou pis que morts, introuvables, dont le nom figure désormais sur une colonnette coiffée d'un oiseau de bronze, rien, rien ne change... Et Clovis passe. Il se nourrit de ce qu'on trouve dans les vergers abandonnés, dans la champignonnière, de déchets que la vieille Mélie lui laisse parfois, empaquetés, dans un trou de son mur, où il vient le prendre, de nuit. Depuis plus de

trente ans il vit ainsi, depuis plus de trente ans il est revenu de la guerre; et ce qu'il a raconté alors on ne l'a jamais cru. Aussi a-t-il feint, ou bien avoué la folie, une folie tranquille qui lui permet de rester dans la grotte, d'y dormir le jour, d'errer la nuit et souvent jusqu'à l'aube. Il a tout oublié, croit-on, sauf ces histoires de batailles, que nul n'a vraiment écoutées, nul retenues tant elles ressemblaient peu à ce qu'ont dit les autres...

Quelque jour on le trouvera roide mort sur son roc. Les plus jeunes enfants, tant qu'ils ne sont jamais sortis à la nuit ne le connaissent même pas de vue, mais on leur parle de lui : si tu n'es pas sage, si tu ne manges pas, il t'emporte, Clovis... On dit aussi que parfois, assis près des marais, il parle, ou bien semble écouter, longuement, un appel... Qui le dit, qui va jamais par là? Personne, sinon Prosper le chat. Qui aime à suivre la trace du vieux, cherche l'odeur de ses sabots remplis de paille et celle du manteau, tout imbibé de gel, d'humus, quelquefois de rosée...

En ce moment il est là, Prosper, et suit à distance la haute silhouette. Et il respire un air qu'il aime et qui lui fait peur, un air qui vient de loin, porté jusqu'ici par un vent qui s'est levé, doucement, sans se faire sentir d'abord, sans agiter ni herbe ni feuillage. Mais il souffle, il a passé tous les vallons, la forêt, et il n'a pas perdu en route cette terrible odeur de fleuve. Un fleuve dont Prosper a plus peur que de tout, un fleuve qu'il a mis longtemps à retrouver tout seul, car même Clovis ne va jamais par là. Pour de longues nuits, sans se guider autrement que par le nez, mais poussé aussi par un très lointain souvenir, il l'a cherché. Jadis, dans sa vie de chat, son enfance de chat, il a connu cette large rivière, qu'on n'aperçoit même pas du haut de la crête. Jadis, il a un jour senti tout son poil inondé, il a crié, crié... L'appel s'est achevé par un très long silence, dans lequel cette eau, cette grande eau toujours coulait... Qu'était-ce, qui était là, et qu'a-t-on fait? Une

sorte de balancement a précédé cette terreur : un balancement chaud, doux, aveugle aussi, comme quand on se met dans le grand panier de Camille, avec les œufs qui roulent, avec la paille, et que, caché, on se laisse porter.... Ainsi était-on, nombreux, cinq ou dix chats, emmenés, mais par qui, jusqu'au fleuve... Sitôt atteint le bord, quelqu'un a ouvert le panier, fait sortir les petits, tous les petits, et lui aussi, Prosper, minuscule et tiède. Piaillant, presque sans force, bouche ouverte sur rien, sur le brouillard qui couvrait les roseaux et cachait l'eau glacée. Jetés, jetés au fleuve, tous... Une senteur d'épouvante, un massacre. Vivants encore, se débattant dans l'eau, sortant pour la dernière fois la tête, les yeux qui ne savent pas voir, la bouche pas appeler, les pattes presque sans griffes ne happant que le vide... Les chats, ses frères... Et lui, glissant, enseveli sous les joncs, dans la boue peut-être, muet aussi, muet, mais vivant. Vivant et oublié... Qui l'a tiré plus tard de la froide verdure, de la verte vase?... Quelqu'un l'aura entendu, qui miaulait, ou seulement encore respirait. Jamais il ne se souviendra tout à fait; mais certains soirs une odeur dans le vent le force à retourner au fleuve, même s'il y faut des heures, parce qu'il croit entendre, de plus en plus distant, et bien qu'il s'en approche, l'appel de ses frères noyés. Et c'est pourquoi il suit l'homme aux sabots, derrière lui parcourt tout l'espace des champs, quelquefois la forêt. Seul cet homme-là a pu, après l'affreuse noyade, l'entendre, le découvrir, et le sauver. S'il n'ose s'aventurer jusqu'à l'intérieur de la grotte dont l'obscurité l'épouvante, il attend chaque soir, non loin, l'instant ou le vieux sortira...

Pour le moment la ronde s'interrompt. Clovis reste debout, tout à fait immobile, mais le vent bouge pour lui, agite les plis de son manteau, fait passer même sur son visage des ombres volantes. C'est que l'orage approche, et que Clovis l'attend, ou, comme le croient certains au village, l'appelle. Il sent l'herbe qui peu à peu s'affole, il

guette le soupir des bêtes endormies, qui bientôt va frôler la terreur, les odeurs qui dans un instant tourneront à l'aigre, au feu. Clovis sait qu'au-dessus du fleuve et du ravin les nuages déjà se resserrent et s'enflent, que l'un pénètre l'autre et l'assombrit encore, qu'un vacarme se fait, inaudible encore sur la terre, que des oiseaux, des insectes vont périr, des œufs bientôt crever, il attend que ciel et terre se jettent l'un vers l'autre; il comptera les lueurs, les éclairs comme si de son seul gré il les faisait jaillir, et le tonnerre ronfler sans s'éveiller encore. Il ne s'en faut plus que de quelques secondes. Il monte sur une petite éminence, il lève son bâton, il fait signe au néant.

Et tandis que les ténèbres s'ouvrent, que cèdent les nuées, il tourne le visage, lentement, pour tout voir : rochers soudain griffus, tourbillons aux marais, envol de feuilles par milliers emportées jusqu'au fond du ravin, eau qui frappe les pierres d'où elle vient de sourdre, et inonde la mousse qui, d'abord altérée ne sait plus maintenant comment la dégorger... Il restera longtemps à regarder l'orage. Et puis il reprendra le chemin de la grotte, où l'attend un foin sec, une peau de chèvre qui sert de couverture. Il frottera son briquet, l'amadou mettra le feu à une chandelle de suif dont l'odeur sera bonne, et la flamme tranquille, tandis qu'au dehors tout ne sera encore que chutes et poursuites, survol d'abîmes, montée de parfums affolés. Il s'étendra, regardera sur la voûte de pierre une goutte d'eau, luisante, presque gelée, qui mettra longtemps à tomber... Il tirera sur lui sa peau de chèvre, tiède et fétide, et il attendra l'aube, le premier aboi, la naissance d'une autre goutte d'eau... Il va se mettre en marche.. Non, il attend encore.

Parce qu'il sait qu'on le regarde. A distance en effet il y a cet homme, qui porte un chapeau, un imperméable. Un homme qui la nuit dernière était dans les champs déjà, qui s'est aventuré jusqu'au jardin d'Armand Saint-Loir, et puis qui est entré à la mairie.

Clovis lève son bâton, et l'agite deux fois, comme pour dire : Halte. Attendez sous la lune.

Louis Saint-Loir attend.

La bête lointaine.

On avait tiré... Trois coups, régulièrement espacés... Un silence, trois coups encore... Et puis deux... Le ravin en recevait maintenant l'écho, qui parut se briser contre la pierre blanche aux pieds de l'aqueduc... Trois coups encore ont répondu, venant d'ailleurs... Le cheval, arrêté, n'a pas sursauté, la fille non plus, allongée sur les feuilles auprès de Louis Saint-Loir. Mais lui, il avait peur. N'avait rien osé dire d'abord... et puis :

— Est-ce que cela arrive, parfois... Que l'on tire ainsi. Pour rien, en somme, pour rien...

Elle dit que c'étaient sans doute des chasseurs, mais qui n'étaient pas d'ici. Car les gens du village ne venaient pas dans ces environs. Elle n'avait pas peur. Ou plutôt, ce qui aurait dû l'effrayer, était survenu, une heure plus tôt. Elle avait vu venir, vers le ravin, Clovis, puis avait reconnu, sous le manteau et le bonnet, l'homme qu'elle croyait parti. Qui lui avait dit adieu, la veille. Et qui revenait, ou, mieux, était resté, qui osait, en plein jour, sortir de la grotte, alors qu'il avait, tout le temps, paru craindre... Le jour, d'ailleurs, allait tomber... Il s'était assis, il avait presque aussitôt retiré le bonnet, le manteau. Elle avait attaché le cheval à un arbre. S'était assise aussi... Ils étaient couchés, maintenant, sous le manteau, comme l'autre fois. Ils avaient été réunis, et puis avaient rêvé, peut-être un moment dormi, comme l'autre fois aussi... Et puis étaient venus ces coups, frappés dans le silence des bois. Elle a dit « des chasseurs, des chasseurs sans

doute »... Elle ne mesure donc pas, sinon les vrais dangers, du moins l'angoisse, toujours présente ici. Elle se tourne, les yeux fermés, la bouche aussi fermée, les mains ouvertes. Alanguie, comme dans un vrai lit, elle respire, tranquillement, cet air humide, herbes sauvages, racines putrides... Et revient peu à peu cette torpeur, effet de la fatigue, ou seulement de ces breuvages que prépare Clovis... Et n'est-ce pas ici le meilleur endroit pour demeurer avant le départ? Personne ne risque de passer. Ce chasseur même, tout à l'heure, n'eût pas trouvé de chemin pour s'approcher. Et Armand? Où est Armand, à cette heure?... Sait-on, ici, dans le village, qu'il est parti? Car il est parti, sûrement. Pourquoi a-t-il dit, cependant, « si j'avais su ». Ne va-t-il pas, justement, tout oublier, même cette longue réclusion?... Il doit à cette heure avoir gagné la Suisse, déjà... Peut-être en ce moment voit-il, dans la demi-lumière des glaciers — la nuit tombe là-bas plus tôt qu'ici — la pente, une vallée qu'il connaît bien, l'hôtel, où il a passé, jadis, plusieurs hivers avec Linda... Il arrive là-haut. En bas, le lac... Il se fait annoncer. Il monte dans la chambre. Il dit « j'ai vu, hier seulement, à la nuit, mon neveu »... Non, il ne le dit pas... Car il ne peut mentir, ni taire l'essentiel, qui serait « mon neveu... qui depuis des années avait disparu, passait même pour mort, dit-on... Et qui, de toutes façons est condamné... et qui bien hasardeusement... » ... Il ne dit rien. Il la regarde seulement. C'est cela. Armand aux cheveux blancs regarde Linda aux cheveux noirs. S'allonge déjà, près d'elle. Oui, la nuit là-bas tombe plus tôt qu'ailleurs, les glaciers étincellent... Ici pas même une étoile, mais la lune, pâle, en croissant, dans le ciel tout diurne. Le cheval, tranquillement, respire, ne s'impatiente pas. Ce serait maintenant le moment de se relever, si cette torpeur enfin s'allégeait, si l'on trouvait la force de partir, sans un mot, en s'efforçant de ne même pas faire craquer les branches... Maintenant que tout est dit, que Clovis lui-même est averti des dangers qui l'atten-

dent... Partir donc dès ce soir... Plus tard, qui sait, aller trouver Armand, en Suisse... Oui, tout de suite, abandonner cette fille, ce cheval, ce ravin. Sans remords, et en espérant même que le souvenir disparaisse... Elle reviendra ici, seule... Le cheval mangera comme à présent cette herbe rare, ce peu de mousse qui affleure au sol, entre la roche et les maigres buissons. Elle regardera le ciel, ce ciel d'à présent, d'où les nuages s'en vont, traqués par la proche nuit; et l'amour dont elle sait tout désormais aura pour elle ce goût de nuées fuyantes, de buissons bruns et gris, suspendus à l'abîme...

Mais quelqu'un marche, ou, du moins, on croit entendre un pas... Un pas?... Pourquoi s'en effrayer?... Personne ne viendra jusqu'ici. Il n'y a pas de chemin... Mais si on entendait respirer le cheval, s'il frappait, fût-ce pour un moment, de son sabot le roc?.. S'il allait, en entendant ce pas, hennir?... Le pas avance; et son seul bruit rend sensible tout à coup le proche départ, la jeunesse de cette femme, le simple danger qu'il y a à se trouver dehors, à cette heure, claire encore... Elle avait dit tout à l'heure « un chasseur »... Mais ces coups, tirés à intervalles réguliers, trois fois, trois fois encore, et puis deux... n'avaient-ils pas, dans l'instant, évoqué un signal?... Si on était allé à la grotte, si on avait questionné le vieux. On savait... On cherchait maintenant... On cernait le ravin... Non... Qui marchait semblait très accoutumé à le faire. On entendait les feuilles, doucement se briser sur son passage. Puis, pour un moment rien... Personne autrefois, personne sauf les enfants et les sentinelles allemandes, ne venait par ici... Et le pire était ce cheval qui pouvait, à tout moment, hennir... La fille l'entend, s'éveille ou bien n'a pas dormi... Elle murmure :

— C'est la première fois que quelqu'un... je me demande...

Le silence à présent est pire que ce pas, ce crissement des feuilles tout à l'heure. S'il dure, faut-il en déduire

que l'homme s'est arrêté, ou bien a trouvé le moyen de poursuivre sans bruit? Elle lève bravement la tête, reprenant ainsi l'apparence, le regard, le souffle même du premier jour, où elle s'est tenue, à distance de la grotte pour appeler Clovis, à travers les ronces. Elle dit : « Ne bougez pas » et puis, sitôt après « Oh, regardez... si, si, regardez!... »

Il se dresse, ne voit rien d'abord que le foisonnement des buissons bruns et roux, bruns et gris. Mais plus haut, bien plus haut, sur l'étroit chemin de pierre taillé au flanc de l'aqueduc, là où, depuis le temps des Allemands, nul n'est jamais passé, on voit un homme qui, parvenu au niveau de l'arche centrale, s'arrête, se penche. Pour voir quoi?... Il semble se défaire d'un vêtement. Mais non, c'est un fardeau, un gros paquet qu'il hisse sur son épaule. Un sac. Un sac... comme Clovis. C'est Clovis. Qui soudain fait basculer sa lourde charge par-dessus le parapet. La chose tombe avec un grand bruit, bien qu'il n'y ait au fond du ravin que ce lit de branches, de feuilles... La fille dit « Clovis » et semble rassurée... Après tout c'est peut-être là en effet une habitude du vieux, qui vient jeter les débris de tout ce dont il fait sa litière... Mais lestés de pierres... pourquoi?

— Vous l'avez déjà vu, ici?...

— Jamais.

— Mais c'est Clovis, vous êtes sûre?...

— Oui, c'est lui... Peut-être qu'il a peur qu'on ne lui prenne ce qu'il avait dans sa grotte, qu'il préfère le perdre...

— Peut-être...

— Vous lui avez bien dit qu'on voulait le chasser?...

— Oui. Il le sait maintenant...

Déjà Clovis repart en sens inverse. Et bientôt prend pour regagner sa grotte un chemin différent, car on ne l'entend même plus marcher.. Alors seulement le cheval bronche, à peine, pour rappeler qu'il est là, qu'il a

patienté, s'est tu un long moment... C'est maintenant qu'il faut s'en aller... Ne pas attendre que tout se passe comme la fois précédente, où déjà c'était un adieu. La fille debout dans son vêtement de garçon, le visage blanc, parfaitement blanc... On peut bien attendre que Clovis ait regagné la grotte, que la nuit soit tombée tout à fait. Dormir; ce chasseur, tout à l'heure, n'était rien. Rien non plus ce passage, ce fracas. Un chien au loin aboie, le même que toujours.

Elle demande encore :

— Quand vous l'avez prévenu... il a compris, il vous a cru?

— Oui... du moins, il a paru inquiet... mais il ne m'a rien dit... Savez-vous quand on doit l'emmener... Bientôt, très bientôt?...

— Non, non, plus tard... dans quelques semaines...

Elle dit « quelques semaines » et pense « vous partez, demain ou ce soir peut-être. Il ne devait y avoir qu'une fois. Il y en a eu deux... Ce soir je suis venue ici, seule, et vous croyant parti. Vous êtes apparu. La nuit maintenant va tomber, vraiment la dernière. Déjà vous ressemblez à Clovis, vous pourriez vous aussi cheminer le long de l'aqueduc »...

Elle n'a rien dit mais reste là, et comme il ne remue pas, ne répond pas, semble ne pas penser, et pense tout de même, pense à un glacier sur lequel monte, avance, un homme seul, qui écoute quelque chose, un son venu d'une vallée, un très lointain appel, comme d'un chien, perdu ou au contraire anxieux de faire retrouver à quelqu'un son chemin, elle tend une main. Qu'il prend, et ne lâche pas, tant il a peur, non pas de la nuit venante, ni de qui passe ici, mais seulement de cet appel d'un invisible chien qu'il situe, malgré lui, sur une distante montagne, un glacier, où va se perdre un homme qui pourtant croit toucher au bonheur...

★

Un chien aboya fort. Au loin. Déjà Armand pouvait voir les lumières du bâtiment, navire eût-on dit, immobilisé dans la blancheur des glaces. Et elle se trouvait là, couchée peut-être, à l'un de ces étages, dans l'une de ces chambres, tout éclairées encore. Elle ne sait rien et tout de même, depuis longtemps sans doute, elle attendait. Attendait, ou bien espérait seulement... Dormait-elle?... Il chercha, dénombrant les fenêtres, à voir si l'une au moins était sombre. Mais vue d'aussi loin la rangée apparaissait intacte, sans qu'il y manquât une perle brillante. Peut-être chantait-elle, seule, ou pour quelques-uns de ces hôtes, nombreux ici, plus nombreux que les fenêtres... N'avait-on pas agrandi l'hôtel? Il semblait un peu plus étiré qu'autrefois, mais l'effet n'en venait sans doute que de la distance, de l'intensité des lumières, si vives dans la nuit. Elle dormait, il voulait croire qu'elle dormait déjà. Il n'était pas si tard pourtant. Le dernier funiculaire allait monter dans moins d'une heure, et il eût pu le prendre. Mais il n'avait pas voulu faire cette halte dans la gare de bois, il n'eût pas eu la patience de guetter, comme jadis, derrière les vitres doublées de givre, par où on ne pouvait presque rien voir, sinon, dans la neige, les dents noires de la crémaillère.

« Ce n'est pas bien loin, à pied, avait dit l'homme en uniforme qui se tenait au seuil du chalet de halte. Pas loin. Moins d'une heure. Si on connaît. Mais un peu dur à monter. Et la nuit va venir... » N'appelait-il pas cela la nuit déjà, un bleu tout sombre, le faîte des glaciers scintillant avec force, et les sapins si noirs au creux des gouffres? Armand avait répondu « je connais, je connais bien; j'ai demeuré ici autrefois. Je prenais même, en général, le raccourci ». Il s'était gardé de poursuivre, parce que l'homme semblait soudain le reconnaître, et attendre d'être

à son tour reconnu... Mais rien ici ne devait survenir et rien se retrouver avant que parût Linda.

Il avait donc déposé son bagage, dit bonsoir, et s'était mis en route...

Et il montait, depuis un long moment, les mains vides, le visage glacé, le cœur délivré de tout ce qui avait précédé... Le chemin ici s'interrompait... Non, il contournait, en se rétrécissant à l'extrême, une sorte de plate-forme, puis se remettait à filer, raide, étroit toujours... Ces lieux étaient déserts autrefois. Maintenant on apercevait deux bancs de bois lisses, orientés de manière qu'on eût une vue de toute la vallée. Des bancs... Demain déjà on pourrait au soleil, s'y asseoir. Demain. Dans moins d'une heure il serait à l'hôtel, dans moins d'une heure dirait « j'ai su... mon neveu... c'est lui qui m'a dit... hier... Ce n'était qu'hier, au soir »... Qu'avait-il dit, Louis Saint-Loir, quels mots vraiment? « ...Elle voudrait vous revoir... elle passe toujours l'hiver en Suisse, où vous savez »...

Attendu? L'avait-elle vraiment attendu? Sans jamais écrire pourtant, puisqu'au moment de la séparation on avait dit qu'il en serait ainsi... Folie... Que seule une folie avait enfin réparée. Jamais Louis n'aurait dû revenir au village, il était condamné, il risquait presque la mort... Revenu cependant... Par goût pour ce paysage, cette maison carrée si laide pourtant... Le reste, le reste disparaissait à présent, pour toujours, quittait même les réserves du souvenir...

Le chemin comme autrefois, tout comme autrefois, prenait une courbe, pour descendre, et un moment se perdre entre de grands sapins, denses, très sombres. On reconnaissait bien le passage, et même cette feinte, après quoi le parcours devenait au contraire plus aisé. Les arbres avaient seulement un peu épaissi — ou bien était-ce le plaisir, la hâte qui, dans cette belle nuit, les faisaient apparaître ainsi? Il se souvint et très soudainement qu'avant d'atteindre la ligne des sapins on découvrait, suivant

l'heure, et tout en contrebas, au fond de la vallée, les lumières ou bien les maisons de deux ou trois villages. Comment avoir pu oublier ce détail, le plus inattendu, le plus marquant aussi de toute la promenade? Comment allait-il les trouver, ces hameaux, agrandis peut-être, les maisons autrement réparties, et plus vivement éclairées... Et demain, si l'on venait ici revoir, au jour... et tout à l'heure, lorsqu'on pourrait dire « en chemin j'ai reconnu aussi, au fond de la vallée... je me suis penché même, pour bien regarder »... On serait dans la chambre alors, et viendrait peu après le moment de fermer les yeux sur tout, et même sur Linda...

Pourquoi ne pas attendre, n'avoir pas attendu que vint le jour? Pourquoi avoir voulu revoir Linda la nuit, et même refusé d'arriver à l'hôtel par le funiculaire... Comment faire halte, à présent, dans le froid, la solitude, jusqu'à ce que s'éteignent les lumières du grand bâtiment, et celles du village en contre-bas, que tout, sauf le faîte des glaciers et la neige des pentes soit aussi noir que le rang des sapins; puis que peu à peu le petit jour englobe dans ses laiteux nuages tout ce qui est à terre, chalets, étables... Laisser venir ensuite les odeurs du matin, le premier cri d'un oiseau, d'une bête des hautes prairies...

Il s'assit, sur l'un des bancs... Pour la première fois depuis des années, il pouvait, de toute son oreille l'imaginer, le cri d'un oiseau du matin, l'appel d'une bête des prés. Pour la première fois, délivré du refrain intérieur, du chant de Linda, sorti d'une machine noire... Quand il l'entendrait, dans moins, bien moins d'une heure, elle aurait enfin cessé de chanter. Quelqu'un peut-être, en ce moment, au pavillon, mettait le disque en marche. Ecoutait... se disait « Armand Saint-Loir est parti. Reviendra-t-il? ».

Il ne reviendra pas. Il regarde encore, devant lui, tout autour, et l'hôtel de nouveau lui paraît un navire, pour toujours ancré dans les glaces. Il regarde le ciel où s'es-

pacent d'infimes lumières, et, en baissant la tête il est comme ébloui, sans pourtant qu'il y ait rien d'autre que la vallée au fond, et la neige partout. Et au même moment il entend ce chien qui appelle, en bas dans un hameau... Il se remet en marche, et il file à présent, délesté enfin de tout ce temps vécu sans elle, de ces nuits du pavillon, de ces jours où rien ne venait, qu'un chat et quelquefois Camille, rien ne passait, qu'un lointain chasseur, rien ne se préparait, qu'un improbable enfant...

Moins d'une heure, bien moins à présent... Qu'espère ce chien? Un autre en ce moment crie-t-il de même là-bas, près de la grotte de Clovis ou près de l'aqueduc, dans les bois où demeure Prosper, où plus jamais on ne retournera?

Cette fois il se hâte vraiment, les nuages bientôt disparaissent, et ce sont alors les étoiles, vers lesquelles il lève la tête de nouveau pour les compter et retrouver sans peine les signes qu'elles figurent, une bête de feu, un peu semblable à celle qui tout en bas, sur le noir de la terre, vainement s'époumonne...

Et alors il glissa. Ce fut, tout de suite, une profonde gorge, qu'il n'avait pas pu voir car le chemin tournait sans rien qui l'indiquât. Glissa, glissa, sans peur et pourtant sans recours. Il sentit que son corps, le seul poids de son corps le perdait, que la pente était folle, la neige toute glacée... La bête en bas aboyait toujours, au fond de ce ravin, là où était la terre, si plate et sûre... Mais ici ce n'étaient que reflets, courants obliques, traînées d'illusion et poussées de vertige, néant à quoi ses pieds, ses mains, sa tête essayaient en vain d'adhérer. Mais en bas, oui, si on avait pu y parvenir vivant, en bas c'était le réel, et dans le réel, cet aboi...

Et il glissa encore, se retint ou du moins le crut et puis ne le crut plus, et le chien lui aussi se retint un moment de crier. Puis il lâcha, des pieds, des mains et de la tête, il ne fut plus qu'un vide dans le vide attiré, et la chute

d'abord muette prit un son, qui ébranla les blanches parois du gouffre et il vit au passage, comme s'il croisait à très peu de distance mais sur la haute mer, le navire éclairé, ses cent fenêtres, ce point d'or où elle était, où elle s'arrêtait un moment de chanter, comme le chien de désespérer... Glace. Il était de glace à présent, un bloc projeté dans le creux du ravin. Il ne glissait, ne tombait même plus, il s'élançait, rebondissait, paraissait même reprendre élan vers les hauteurs pour mieux ensuite s'abîmer... Et le bloc se fendit et le ravin gronda, la bête aussi gronda et puis eut un long cri, dix et vingt fois répété, par les pleins et les creux de la neige, du roc, et cent fois. Répété comme si dix et vingt et cent chiens reprenaient un appel qui finit par se fondre en une seule plainte, lointaine et presque rassurante, qui mourut vite.

PATRICK WALDBERG

Mademoiselle Arletty

Arletty, de sa voix poivre et ambre, parlait un jour de Régina Camier : « Elle était exquise, fragile, menue : un vrai bouquet de violettes! » Et soudain me revint en mémoire un de ces riens en trois actes dont l'ancien Boulevard était si prodigue et dont l'aimable futilité servait de support à d'étonnantes « natures ». Cela s'appelait *Le croupier de la 3ᵉ table* et je n'ai plus idée de ce qui pouvait s'y passer, mais je revois comme si c'était hier le visage de la jolie Régina, semblable en tout point à l'image qu'en retraçait Arletty : un bouquet de violettes, piqué ici et là d'un bouton d'or ou d'un héliotrope. Et j'admirai une fois de plus la justesse avec laquelle Arletty, en quelques mots, sait définir le style, la personnalité, le jeu de ses collègues, hommes ou femmes. Car c'est bien là un des traits remarquables de cette grande comédienne que d'avoir su toujours, et passionnément, s'intéresser aux autres. Nul autant qu'elle ne s'est laissé émouvoir par le jeu d'un acteur, la démarche et la mimique d'une actrice, s'efforçant, au-delà du plaisir ressenti, de pénétrer le secret du talent. Voir, aimer et comprendre, ce fut là en quelque sorte sa seule école, et la paresse dont elle se flatte, qui est réelle, est balancée chez elle par une étonnante agilité d'esprit alliée à l'intui-

tion la plus subtile. S'il est vrai qu'elle a vécu d'insouciance et de hasard, il en est peu qui eurent, avec constance, d'aussi scrupuleuse conscience professionnelle. Dotée au départ de ces atouts que sont la beauté et la grâce elle sut les porter au sublime par l'exercice de ces vertus : la sensibilité et l'intelligence.

La chance d'Arletty n'est pas une chance banale. Au cours d'une vie traversée d'orages, il y eut des moments où elle pouvait dire, comme le vicomte de Chateaubriand : « J'ai un mauvais soleil ». Elle portait cependant une étoile, et fut désignée pour incarner aux yeux des hommes ce qui donne à la vie son plus haut prix : la gaieté, le désir, la poésie. Toutefois sa vocation fut assez tardive, de même que sa gloire, qui la surprit à mi-chemin de la vie.

Elle naquit à Courbevoie d'une humble famille et son enfance fut heureuse, quoique pauvre. Le Rond-Point de la Défense et ses environs étaient ses terrains d'exploration et de jeux, terrains vagues, excroissance souvent absurde de la ville où, parmi les constructions maussades, jardinets et clapiers prolongent la campagne. A l'école communale de Puteaux elle passa son certificat d'études. Elle jouait de la mandoline et de l'harmonica. Gamine, à la foire de Neuilly (de Neuneu comme on disait), elle connut la Goulue qui vivait dans une roulotte et montrait de paisibles fauves. « I-z-ont pas d'crocs, vos lions, M'ame la Goulue! » taquina-t-elle un jour, et la Goulue, l'attrapant par le fond de sa culotte, la souleva et la maintint suspendue devant la gueule d'une de ses bêtes, tandis qu'elle hurlait de terreur.

Cette existence périphérique la marqua plus qu'on ne l'imagine. Elle y gagna l'accent titi, ce lamento sarcastique et plaintif auquel elle dut les premiers succès de sa carrière. Et qui mieux qu'elle sut exprimer — dans *Le jour se lève* par exemple — l'âme de la banlieue?

En ce temps-là Arletty n'était encore que Léonie Bathiat, nom qui rappelle son ascendance auvergnate. Son

père avait été mineur à Saint-Eloy-les-Mines, puis chef de dépôt des tramways. Il mourut accidentellement lorsqu'elle avait dix-huit ans. A la maison, lorsque sa mère recevait des voisines, Léonie courait acheter des gâteaux dont elle mangeait quelques-uns en route. Cette gourmandise lui est restée. Récemment une de ses amies qu'elle avait conviée à dîner eut la surprise de trouver servi cet étrange repas : six éclairs de chez Bourbonneux et une canette de bière. Sa famille se saigna afin qu'elle suive des cours de secrétariat à l'Ecole Pigier, ce qui lui fut fastidieux. En 1914, la guerre ayant éclaté, elle fut tourneuse d'obus dans une usine de munitions. Plus tard elle eut un emploi au Ministère de la Justice, mais un tel oiseau n'eût pu supporter les barreaux d'aucune cage, et elle fut bientôt congédiée. La paix revenue, nous la retrouvons mannequin, vivant dans une modeste chambre, rue Pergolèse. Dans l'estimable livre qu'il lui a consacré, Michel Perrin relate cette anecdote. Elle croisait chaque matin Raymond Poincaré dont l'hôtel était voisin et elle lui adressait son plus joli sourire en disant : « Bonjour M'sieu l'Président! » A quoi Poincaré, courtois, répondait : « Bonjour, Mademoiselle. » Jusqu'au jour où le Président, persuadé par la force de l'habitude qu'il connaissait cette jeune et belle personne, prit les devants et, le premier, dit : « Bonjour, Mademoiselle. » De cette petite prouesse psychologique Arletty tirait une fierté amusée et s'arrangeait volontiers pour que quelque camarade fût témoin de la scène : « L'Président Poincaré? Tu vas voir : il ne connaît qu'moi! »

C'est vers 1919 que naquit la comédienne Arletty. On sait l'histoire, qu'ont racontée tous ses biographes et plusieurs interviews : Paul Guillaume, le négociant d'art, l'aborda un jour dans la rue et, tout en lui disant son admiration, lui suggéra qu'elle était faite pour le théâtre. Il lui remit en conséquence deux cartes d'introduction, l'une pour Gavault, directeur de l'Odéon et l'autre pour

Berthez, qui dirigeait les Capucines. Insoucieuse comme à l'accoutumée, elle oublia la rencontre et ce n'est que plus tard, retrouvant les deux cartes, et lasse peut-être de végéter dans le monde de la couture, qu'elle alla se présenter aux Capucines, où le nom de Guillaume eut l'effet d'un sésame. A titre d'essai on lui demanda de chanter quelque chose, n'importe quoi, et elle attaqua *La Madelon* : elle n'eut pas besoin d'aller jusqu'au bout, car elle avait mis dans le premier couplet tant de personnalité et de drôlerie qu'elle fut engagée tout de suite. Perrin a raison de remarquer que si elle fût allée vers Gavault à l'Odéon au lieu d'opter pour les Capucines, elle serait devenue une tragédienne (elle a amplement prouvé depuis qu'elle en avait tous les moyens). Quelque tableau qu'elle eût choisi de jouer, elle partait gagnante.

Au cours de la décennie qui suivit — qu'on pourrait appeler sans trop d'exagération « les années Rip » — elle passa de la figuration aux utilités, puis aux petits rôles et enfin à ces rôles de composition qui, souvent mieux que les têtes d'affiches, assurent le succès d'un spectacle. Elle fut immédiatement « typée », et réservée à certains emplois : les théâtreuses, les cocottes, les bonnes. Quoi de plus piquant que le contraste entre sa beauté, son allure, et l'irrésistible drôlerie de ses intonations et de sa voix! Dans une revue de Saint-Granier, tout à fait à ses débuts, elle jouait — si l'on peut dire — le rôle du Serpentin. Habillée avec une extravagance suggestive par Mme Rasimi, elle faisait son entrée et chantait :

Je m'enroule
Je me déroule
J'ai des enlacements libertins
Je suis le Serpentin.

Puis elle s'en allait, sa soirée terminée. D'anciens fervents m'ont assuré qu'il y avait chaque soir des amateurs

qui ne venaient que pour elle, quittaient la salle après qu'elle eût quitté la scène, et attendaient avec tristesse et impatience la séance du lendemain. Rip, qui avait l'œil, et savait pour combien comptait une bonne distribution dans la réussite de ses pièces, s'enticha d'elle et l'employa souvent. J'ai retrouvé à l'Arsenal les manuscrits de vieilles revues de Rip, notamment *Le scandale à Deauville ou l'art d'être pépère,* et *Si que je serais roi.* C'est un peu comme du vin qui aurait beaucoup souffert : on ne peut plus guère y goûter, et si l'on veut comprendre la raison de tels succès passés, il faut aider la lecture en y suppléant le souvenir de ces acteurs incomparables dont la frénésie emportait l'adhésion, quelque niaiserie qu'ils eussent à dire.

En 1919 et 1920, si l'on consulte les programmes du temps, une cinquantaine de théâtres étaient en activité à Paris, depuis les beuglants des faubourgs jusqu'au très respectable Gymnase où régnait Bernstein. Gabriele d'Annunzio faisait fureur. Ba-Ta-Clan affichait *Ça Fiume,* et Paul Adam écrivait : « Va-t-il paraître le barde qui saura rythmer d'immortels accents pour perpétuer, à la face des temps, la tragédie nouvelle des Latins? Apollon debout tend la palme de soleil. Les Muses dansent. » Déjà, les éditoriaux de Comoedia parlaient de « nervous breakdown ». Une chanteuse demandait à son marchand de chiens de lui vendre un loulou « de première année ». Musidora, célèbre par son collant noir, gazouillait au Perchoir. L'Olympia présentait *La Revue des seins... diqués* où le comique Pélissier, issu des boui-bouis de quartier, égayait la salle en prenant à partie les spectateurs et en descendant parmi eux. Au même programme on pouvait voir la Belle Otarie et les danseurs « prodigieux » Mistinguett et Maxly. Une annonce signalait au Concert Mayol le « triomphe sans précédent de Maurice Chevalier dans la merveilleuse *Revue très chichiteuse!* avec Baïa, fille authentique de la Belle Fathma ». La

gloire naissante de Renée Falconetti — qui fut hélas de courte durée — éclatait dans *Une faible femme* de Jacques Deval, où elle avait pour partenaires Corciade, Pierre de Guingand et le jeune Luguet. Il n'y avait pas alors de cloisons étanches entre le music-hall, l'opérette et la comédie. Max Dearly, qui savait tout faire, était aussi à l'aise en danseur de Mistinguett, lorsque avec elle il créait la *Valse Chaloupée,* qu'en renouvelant le rôle de Chalcas de *La Belle Hélène* aux côtés de Marguerite Carré, ou en communiquant, le temps d'une saison, une parcelle de son génie comique à des comédies du Boulevard dont bien peu se rappellent aujourd'hui le titre et l'auteur. Nul doute qu'il n'eût excellé dans le drame, si son tempérament ne l'avait porté vers le bonheur de faire rire. Raimu, avant que ne fussent découverts ses dons universels, se produisit longtemps en tourlourou, dans un tour de chant imité de Polin, et je me souviens de l'avoir vu aussi tard qu'en 1929, travesti en Belle Otéro vieillissante, à Marigny, dans une revue où il faisait le pitre avec Saint-Granier, Dranem et Tramel, et où chantait la froufroutante Jane Marnac. Le music-hall, tours de chant ou sketches, était riche en ressources, et même ces « acteurs de drames très antiques », les sociétaires du Français, ne dédaignaient pas de s'y rendre afin de voir d'un peu près en quoi consiste l'art de dérider le peuple.

L'amour qu'éprouvait Arletty pour ces seigneurs du rire n'est pas un secret et c'est volontiers qu'elle raconte ses enthousiasmes d'autrefois lorsque, entre ses brèves apparitions sur scène, elle restait dans la coulisse, bouche bée, à observer pour la vingtième, la centième fois la science et le savoir faire de ses glorieux aînés. Elle aimait tout particulièrement Montel, dont ceux qui eurent le privilège de le connaître parlent encore avc la béatitude de l'étonnement. Montel réussissait dans un genre insoutenable, le comique lugubre. Georges Duthuit, qui sut être boulevardier en même temps qu'historien d'art, poète et

dandy, me disait de lui hier encore : « Il était énorme : un croque-mort au pays du fantastique. » Arletty en parle comme d'un cas à peu près unique : « Il n'avait pas de loge. Il ne se maquillait pas. Il arrivait sur scène en veston comme s'il venait retrouver des copains au café. » Montel lança aux Folies-Bergères cette rengaine qui le rendit fameux :

J' n'sais pas c'que j'ai mais j'suis vaseux
J'ai la gueule en palissandre
L'aramon n'veut pas descendre.

Arletty l'eut comme partenaire en 1925 dans *Mon gosse de père* de Léopold Marchand. Elle jouait une demi-mondaine surnommée Philippine Opposum et Montel était le Révérend Père Holiday, pasteur chargé d'évangéliser les girls du Casino et des Folies. J'ai eu la curiosité de relire cette pièce : une babiole, mais à laquelle Arletty et Montel devaient donner un prix que nous ne soupçonnons plus. Arletty contait encore de Montel cette anecdote. Un jour que son fiacre avait éclaboussé un passant, celui-ci lui jeta une injure un peu vive : « Enc... », lui dit-il. A quoi Montel, penchant sa longue tête hors de la portière, l'air extasié, de sa voix inimitable répondit : « Mon rêve! »

Dranem, lui aussi, enchantait Arletty : « Il chantait de profil et les yeux fermés! » rappelle-t-elle sur un ton de juvénile admiration. Elle n'a pas oublié Boucot, petit bout d'homme agité et pince-sans-rire dont Chevalier, avant qu'il ne trouve son propre style, singeait à merveille les hilarantes contorsions.

Elle ne manquait pas d'aller applaudir Georgius et sait évoquer, en pleurant de rire, ses inventions délirantes. J'entends encore Arletty rejouer devant moi un sketch à transformations rapides où Georgius incarnait un titi besogneux contraint par la nécessité d'assumer successivement les fonctions d'un souteneur, d'une prostituée et d'un

efféminé. Après chaque avatar, Georgius se tournait vers la salle, accablé, et prenait les spectateurs à témoin : « Dire que je fais tout ça parce que ma grand-mère a des varices! »

L'époque où l'étoile d'Arletty se mit à scintiller de ses premiers feux, disons entre 1926 et 1930, fut pour le Boulevard une période faste. Succulente dans ses robes-chemises perlées ou bien lamées d'argent et d'or, les cheveux noirs tirés en arrière, le nez adorable d'insolence, Andrée Spinelly nasillait avec un charme qui envoûtait. Un long fume-cigarette en brillants et cinq ou six rangs de fausses perles complétaient la silhouette de cette extraordinaire brûleuse de planches. Alors que Spinelly éblouissait dans l'*Ecole des Cocottes*, en 1920, Arletty tenait dans la même pièce le rôle obscur d'une débutante qui vient d'être engagée aux Folies : « Et que faites-vous dans cette revue? », lui demandait la vedette. « Je fais la dinde! », répliquait Arletty. « Comme ça doit vous aller bien! » enchaînait Raimu. Max Dearly faisait partie de cette étonnante distribution. Aux Variétés, soutenue par la majesté d'André Lefaur et l'énorme rondeur de Pauley, Maud Loty soulevait les foules avec sa voix de maraca ivre, son « zut » de poitrine, son visage de poupée chiffonnée, et son naturel déconcertant. Il y a tout lieu de croire qu'Arletty dut beaucoup au contact de ces « princesses d'ivresse », comme eût dit Jean Lorrain. Non qu'elle les imitât jamais : mais sans doute a-t-elle hérité d'elles certains secrets que nul enseignement ne donne, et qui relèvent plutôt d'une mystérieuse initiation.

Après le spectacle, ce petit monde de la fête se retrouvait généralement chez Fisher, rue d'Antin, cabaret très en vogue où Van Parys accompagnait au piano Gaby Montbreuse, Yvonne George et Cora Madou. Avec ses yeux veloutés d'un noir de charbon de bois et sa bouche capiteuse ouverte sur des dents de loup, Gaby Montbreuse apportait, dit Arletty, « une note comique toute person-

nelle qui n'a pas été retrouvée depuis ». Elle chantait : « Elle l'a perdu dans un taxi — La pauv' chérie — Son roudoudou », ou bien cette parodie de Rip et Gabaroche sur les mélos du temps, *L'Alcool qui tue :* « Oui mais l'alcool guettait — Le couple heureux — De son œil livide! ». Yvonne George, influencée dans son art par la grande Damia, eut comme on le sait une fin tragique. Elle modulait avec désarroi : « Pars, sans te retourner — Pars sans te souvenir... ». Le poète Robert Desnos en fut éperdument amoureux. C'est chez Fisher qu'Arletty se lia avec Maryse Damia d'une amitié qui dure toujours. Outre ses compagnons habituels Armand Berthez, directeur des Capucines, et les auteurs C. A. Carpentier et Rip, on la voyait là ou ailleurs, chez Maxim's, au Bœuf, avec Tigre de Régnier ou Morny. On imagine sans peine ce que put être l'éclat d'Arletty entre vingt-cinq et trente ans. En dépit des rôles ancillaires où la routine boulevardière l'avait fixée, son allure royale attirait sur elle les regards les plus difficiles et blasés. L'Aga Khan voulut un jour la connaître et l'invita à dîner. A la fin de cet entretien qui n'eut pas de suite, son hôte exprima le désir de lui faire un présent. Un peu prise de court, elle ne put songer qu'à une chose dont elle avait envie depuis son enfance : un jardin japonais. Naïvement, elle en parla le soir à ses camarades qui se moquèrent d'elle : « Imbécile, tu aurais pu lui demander un solitaire, ou deux rangs de perles! » Mais le lendemain un chasseur lui livrait un jardin japonais d'une telle taille qu'une fois placé dans sa chambre, elle pouvait à peine bouger. Galamment, le dieu des ismaïliens avait dissimulé sous les ramures naines un bracelet de brillants. « C'est vrai, je joue les bonnardes », disait Arletty, « mais habillées par Schiaparelli! »

Un autre trait illustre son caractère, où s'allient si bien le naturel et la bravade. Rip, qui préparait une revue, lui dit un jour : « Je te donnerais ce rôle, mais il me faut une blonde et tu es brune. » « Je serai blonde ce soir »,

répondit-elle. Puis elle alla s'enfermer chez son coiffeur afin d'y subir une décoloration. Mais lorsqu'elle revit Rip, celui-ci avait changé d'avis et voulait, cette fois, une brune. Obstinée, tenant au rôle, elle retourna courageusement chez le coiffeur et, malgré ses protestations, exigea de lui qu'il la teignît en brun. Il arriva ce que le coiffeur avait prévu : tous ses cheveux tombèrent. Elle joua la revue de Rip en perruque et à la ville elle se couvrit la tête d'un superbe turban bleu turquoise. Un ami, pour la consoler, l'emmena passer quelques jours à Londres. Ils allèrent au théâtre, dans une de ces salles sévères où, comme à la Comédie-Française, il est affiché que les dames ne sont autorisées à porter « ni chapeaux, ni aigrettes ». Lorsqu'elle se fut assise au cinquième rang d'orchestre avec son turban, on vint lui signifier qu'elle eût à s'en défaire ou bien à quitter la salle : le règlement ne devait souffrir aucune entorse. J'en connais bien peu qui n'auraient choisi, en de telles circonstances, de s'en aller. Arletty au contraire, avec une simplicité antique, déroula calmement son turban et apparut aux yeux de ses voisins médusés le front hautain, le crâne lisse et provocant, telle une souveraine égyptienne à l'heure nuptiale.

On me pardonnera de m'attarder sur les vertus de ce Boulevard des années 20 où la chanson et la clownerie, le tendre et le burlesque dansaient un assez réjouissant quadrille. L'oubli au vol de grues a emporté les noms gracieux ou cocasses de ces baladins qui ne sont plus qu'ombres légères : Sarah Rafale, la belle Dherlys, Ketty Lapeyrette, qui nous parlera de vous, ou de vos cavaliers habiles, Koval, Urban, Spadaro? On éprouvait de la griserie à écouter Davia « et sa petite voix d'argent », disait si joliment Colette. On riait fort au double sens de ce refrain que chantait Dranem, personnifiant un garçon coiffeur :

Je suis l' beau blond (bis)
Du square Montholon.
Les femmes, je sais faire leur bonheur
avec mon p'tit vaporisateur.

Gaby Morlay s'appelait encore Gaby *de* Morlay, et Alice Cocéa, capricante Aspasie de *Phi-Phi,* faisait suivre son nom de cette référence noble : « de l'Opéra Comique ». Le théâtre proprement dit, décrié aujourd'hui par les amateurs de systèmes, ne manquait ni de saveur, ni d'une certaine vérité. Derrière la facilité décevante de Sacha Guitry perçait aux bons moments l'observateur cynique, et parfois même cruel, de son propre milieu. Et quel sens de la scène chez celui qui fit donner leur pleine mesure à Raimu, Pauline Carton, Jeanne Fusier-Gir, Saturnin Fabre ou Jacques Morel! Le miroitement et le moelleux de Victor Boucher, et l'excellence de sa troupe de la Michodière, où l'on vit s'épanouir le grand art de Jeanne Cheirel et de Marguerite Moreno, faisaient mieux que servir Flers et Croisset, Sarment, ou Bourdet. Dans un coin à part, le volcan Popesco portait à l'incandescence les berquinades que lui confectionnait sur mesures son mari Louis Verneuil. Séducteur louche, d'une irrésistible élégance décavée, Jules Berry vivait plutôt qu'il ne les jouait ses rôles de chevalier d'industrie, aidé miraculeusement par sa complice en tous charmes, Suzy Prim. Les auteurs n'avaient certes pas tous la grâce de Labiche ou la rigueur d'horloge de Feydeau, mais beaucoup méritaient mieux que la nuit de l'oubli. Henri Duvernois et Tristan Bernard ont laissé une œuvre, et le jaillissement poétique de Roger Vitrac, par exemple, n'a rien perdu de son attrait. Dans un genre plus léger, avons-nous aujourd'hui l'équivalent de la gentillesse malicieuse d'un Yves Mirande, ou de l'aisance intarissable d'un Albert Willemetz, dont maints couplets ont gardé beaucoup de fraîcheur? J'en pourrais citer d'autres, ainsi que les compositeurs, Christiné, Yvain,

Moretti, Gabaroche ou Scotto qui, eux aussi, contribuèrent à donner un style à leur temps.

C'est sur ce terreau que poussa Arletty, bel arbre dont les rameaux, vers 1930, commencèrent à porter d'assez somptueuses fleurs. Elle en était encore aux revues de Rip (elle en joua quatre entre 1928 et 1930), et aux opérettes, *Yes* ou *Jean V*, de Maurice Yvain, *Xantho chez les Courtisanes, Les Joies du Capitole, Azor.* Son talent s'affine et s'affirme, ses rôles s'étoffent, les lettres de son nom grandissent sur les affiches. Sacha Guitry l'engage dans son opérette *O mon bel inconnu,* dont Reynaldo Hahn a composé la musique. Avec Dranem, elle assure le succès d'*Une Nuit de Réveillon,* de Willemetz. En 1933, elle reprend le rôle créé par Eve Lavallière dans *Le Bonheur, Mesdames,* de Croisset, Willemetz et Christiné, qu'elle joue aux côtés de Michel Simon et Koval. Derrière sa jumelle noire, Colette la jauge d'un œil sûr : « Arletty, cette Lavallière un peu gouape, écrit-elle, fait de nous ce qu'elle veut. Rien n'est plus dangereux que son regard chaviré et sa séduction directe. » L'année suivante, rendant compte d'une revue des Variétés où Arletty est associée à Marguerite Moreno et à Pauley, Colette vante « son charmant regard voilé, sa grâce à peine dessaoûlée ». En 1935, c'est en vedette qu'elle interprétera aux Nouveautés la revue de Rip — pour elle, la dernière. Ce fut là l'occasion pour Colette de tracer d'elle un rapide portrait, dont l'acuité nous la restitue vivante : « Large des épaules, étroite des hanches, cette froide fantaisiste ne consent à aucun procédé qu'elle ne l'ait inventé elle-même. Voix, chant négligent et lascif, sursauts imprévus d'un corps indolent, le moindre charme d'Arletty n'est pas d'inquiéter. »

Arletty occupe désormais sur la scène parisienne la place de choix qu'y tenait quelque dix ou quinze ans plus tôt Spinelly, qu'elle avait tant admirée. Mais il y a chez elle quelque chose que ne possédaient pas ses devancières,

de l'insolite, une sève inconnue, un pouvoir latent que d'amoureux experts déjà décèlent. Arletty n'en est nullement consciente. Comme l'oiseau qui plane immobile dans l'espace, elle se laisse porter par le vent de la chance. « Je ne choisis pas, dit-elle. Je prends ce qui vient. Ça réussit si bien! » Lorsqu'on lui demande quel est son rôle préféré, elle répond : « Aucun. Je les aime tous. » Elle pensait, lors de son premier engagement aux Capucines, que sa carrière ne durerait qu'un mois, deux mois. Son ascension quasi magique n'est due ni à un labeur obstiné ni à la volonté de paraître, mais à un certain état de grâce, et à ces richesses qui foisonnent en elle à l'état sauvage. A quoi viennent s'ajouter l'intelligence et une remarquable rapidité de réflexes. Jean Cocteau composa pour elle *La Matrone d'Ephèse,* qu'elle joua à l'ABC en 1936. En réponse à une question que je lui posais, il m'écrivit : « J'ai surnommé Arletty Milady l'Arsouille et la Nef Argot. Une statue de femme était la proue de la nef des Argonautes et leur disait la route. Cette femme est l'élégance même. Son âme est exquise comme sa personne. » Tous ceux qui ont approché Arletty souscriraient à ce gentil témoignage.

Edouard Bourdet put à deux reprises avoir l'occasion de voir Arletty et Michel Simon ensemble, dans *Les joies du Capitole,* puis dans *Le Bonheur, Mesdames.* Tout porte à croire que le perspicace auteur du *Sexe faible* comprit d'emblée le parti qu'on pouvait tirer de la conjonction de ces deux « natures ». Et lorsqu'il écrivit *Fric-Frac,* les personnages du monte-en-l'air pusillanime et de la nana drolatique qu'ils incarnèrent tous les soirs, sans désemparer, pendant près de trois ans, étaient conçus à leur taille. Car *Fric-Frac* fut un de ces succès dont les annales de théâtre se souviennent, et qui doit se situer en bonne place, après *Tire-au-flanc.* Victor Boucher, dans le rôle de la gentille dupe d'Arletty et Simon, y connut sa dernière flambée de gloire. Il devait mourir peu après. Parvenue

au sommet de la hiérarchie boulevardière, Arletty pouvait alors prétendre à tout. On la comparait à Réjane. Il n'eut tenu qu'à elle de détrôner Mistinguett. Mais le destin lui réservait d'autres apothéoses.

Lorsque le cinéma parlant, passé sa mue, se mit à parler distinctement, c'est-à-dire vers 1930, le théâtre que je viens d'évoquer s'en ressentit gravement. D'une certaine manière, on peut dire qu'il en mourut. On n'imagine pas aujourd'hui de voir dans une même distribution l'équivalent en célébrité et en talent des acteurs de l'ancienne troupe des Variétés, la réunion dans une même opérette de Chevalier, Dranem et Cocéa ou, comme c'était encore le cas pour *Fric-Frac,* de Boucher, Simon et Arletty. Les rôles secondaires étaient tenus par des comédiens aussi sûrs que Saturnin Fabre, Alerme, Duvallès, Bélières. De telles affiches sont aujourd'hui inconcevables. Il n'est que de comparer un programme quelconque des Folies-Bergère de ces dernières années avec celui qu'offrait, par exemple, le Moulin Rouge vers 1927, où voisinaient Mistinguett, Jean Gabin, Earl Leslie, Dandy, Randall, et des numéros de fantaisie ou de danse d'une universelle renommée. C'est comme si le temple de la rue Richer nous proposait maintenant Brigitte Bardot accompagnée de Philippe Clay, Louis de Funès, Jean Constantin et Henri Salvador. Même en triplant le prix des places et en faisant salle comble tous les soirs pendant deux ans, M. Derval n'échapperait pas à la ruine. Il y avait aussi, dans les petites et moyennes salles surtout, un contact chaleureux, quelque chose d'électrique entre le spectateur et les acteurs qui se prodiguaient avec une énergie et une générosité dont il n'y a plus guère d'exemples. Rien ne remplacera le déchaînement de Maurice Chevalier dans *Là-Haut,* par exemple, ou la désinvolture narquoise et frôleuse d'Alice Cocéa. Les amplificateurs, les truquages sonores, les savants jeux de lumière, l'orchestre placé sur la scène et non plus dans la fosse qui lui était réservée,

tout cela a profondément changé le visage du music-hall. Non que les spectacles actuels n'aient leur mérite, mais il est d'une autre nature. Et il n'est pas rare qu'on se demande ce qu'il adviendrait d'un bon nombre de vedettes d'aujourd'hui sans le microphone qui stentorise les murmures les plus ténus. A partir de 1930, donc, on vit disparaître peu à peu les théâtres où les rires du populaire secouaient les hautes travées, tandis qu'à l'orchestre et aux loges se pressait le Tout-Paris. L'Eldorado, la Scala, le Cluny, Parisiana, les petites salles des faubourgs, cédèrent la place au cinéma vainqueur. Un grand nombre de comédiens, parmi lesquels le talent n'était pas rare, furent réduits au chômage, et l'affluence fut grande chez Batiffol, faubourg Saint-Martin, café pittoresque qui existe encore et qu'on appelait alors « la plage », car c'est là que se retrouvaient la plupart des artistes « sur le sable ». Henri Jeanson, dans son film *Lady Paname* a fait revivre un instant cet établissement aimable où tant de fantaisistes un peu déchus guettèrent avec angoisse la venue incertaine de l'impresario sauveur.

C'est à Henri Jeanson précisément, aux brillants dialogues qu'il écrivit pour l'adaptation à l'écran de l'*Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, qu'Arletty dut de prendre rang sans délai parmi les vedettes les plus populaires du cinéma français. L'ubiquité assurée par le miracle des salles obscures, Arletty, son visage, sa silhouette, sa voix canaille, étendaient leur empire jusqu'aux villes et aux bourgades les plus reculées du pays. Après Paris, la France entière fut conquise. Un mot, particulièrement, fit mouche. Jouvet, qui dans le film est son amant, cynique et blasé, décide de se séparer d'elle : « J'ai besoin de changer d'atmosphère, lui-dit-il, et mon atmosphère, c'est toi. » A quoi Arletty lui répond furieuse : « C'est la première fois qu'on me traite d'atmosphère... Atmosphère?... Atmosphère?... Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère? » De Dunkerque à l'Hospitalet et de l'île de Sein à la ligne

bleue des Vosges, il est peu de Français qui aujourd'hui encore, lorsqu'on prononce le nom d'Arletty, ne sourient béatement en disant : « Atmosphère! » Henri Jeanson, l'aisance et le mordant de ses dialogues et la drôlerie de ses mots ont admirablement servi Arletty qui le cite avec C. A. Carpentier et Rip, parmi les rares auteurs qui devinrent ses amis. « Il m'a donné un mot qui m'a porté bonheur, dit-elle, et ce n'était pas le mot de Cambronne! »

Mais bientôt Arletty allait rencontrer l'homme qui, l'arrachant aux rôles parodiques où elle se fût inévitablement enlisée, nous la révélerait dans toute sa splendeur jusque-là inconnue : troublante, dramatique, belle, non plus de la beauté sarcastique d'une Thaïs des carrefours, mais de celle, souverainement émouvante, d'une Mélusine. Il existait entre Arletty et cet homme, Jacques Prévert, beaucoup d'affinités d'esprit et de cœur, et de cette pré-entente naquit une amitié qu'aucune épreuve n'altéra.

La poésie de Jacques Prévert a l'évidence et la fraîcheur de l'air qu'on respire un matin d'avril sur sa terrasse de la Cité Véron qui sert de toit au Moulin Rouge. Pierre Mac Orlan en a parlé en ces termes : « C'est la poésie même des petits détails de la rue adolescente, cette rue tiède comme un organe féminin, un tendre sexe sentimental, dont l'influence ne cesse de rayonner en chansons, ces chansons qui sont les poèmes les plus humains de la gentillesse quotidienne des hommes et des filles bien élevées selon les lois de la vie. » Le jour où le cinéma s'assura le concours de Jacques Prévert, son champ s'ouvrit soudain sur des domaines réservés où le Corbeau d'Edgar Poe, perché sur l'épaule de la petite Alice, salue Aurélia qui passe au bras d'Olympio. *Le Crime de Monsieur Lange, Drôle de Drame, Le Quai des Brumes, Le Jour se lève, Les Visiteurs du Soir, Les Enfants du Paradis :* je ne serais nullement surpris qu'un jour — plus tôt peut-être qu'on ne le pense — les scénarios de ces comédies et de ces tragédies ne fussent tenus pour l'œuvre

dramatique la plus originale et la plus solide de ces dernières trente années.

Le Jour se lève allait démontrer qu'Arletty ne savait pas seulement faire rire mais aussi, et surtout, émouvoir. Lorsque Gabin qu'elle aime la quitte et qu'elle lui dit avec une tristesse contenue : « Est-ce que j'ai une gueule à faire l'amour avec des souvenirs? », le public rit, mais ce rire tire vers le sanglot. Ce fait divers imaginé par Jacques Viot, à partir duquel Prévert construisit un drame d'une rigueur classique, eut aussi pour heureuse conséquence de soustraire Jules Berry aux éternels rôles de cercleux noctambules et d'élégantes fripouilles auxquels ses succès de théâtre l'avaient voué. Avec le personnage du montreur de chiens mythomane, vieux beau libidineux d'une vérité qui frôle l'horrible, ce grand artiste avait enfin l'occasion de nous montrer l'étendue de son métier. Prévert d'ailleurs le tenait en réserve pour un rôle auquel il semblait qu'il fût prédestiné, celui du Diable, dans les *Visiteurs du Soir*. De cette féerie l'on s'accorde à dire qu'elle fit passer sur le cinéma prisonnier de la grisaille réaliste un souffle d'enchantement. Dès les premières images, où deux cavaliers s'approchent à travers la lande de bruyères — Arletty travestie en jeune homme et son compagnon Alain Cuny — le sortilège joue et l'on est sous le charme. On ne peut oublier la voix d'Arletty, démone au visage d'ange, cette voix qui vient d'ailleurs, cristalline, mordante comme le fil d'une lame, lorsqu'elle dit à son complice, qui vient d'avoir la faiblesse d'une bonne action : « A quoi bon, Gilles, à quoi bon? », ou bien au baron Hugues que sa présence affole : « Votre peine me fait mal, cher Seigneur! » Les *Visiteurs* furent pour Arletty l'étape décisive de son accession au merveilleux. Il n'était pas ridicule de la comparer, comme on le fit, à Garbo, en lui donnant toutefois l'avantage d'une parole infiniment plus ailée. « Arletty, a dit Mac Orlan, vers qui

aboutissent toutes les routes imaginaires du fantastique de minuit. »

On sait que Jacques Prévert aime, d'un enthousiasme juvénile, Victor Hugo et Zévaco, Proust et Cami, Zola et Gaston Leroux. Il y a de tout cela en lui, qu'absorbe et transforme la nature particulière de son génie. *Les Enfants de Paradis,* qui sont peut-être son chef-d'œuvre, témoignent de cette richesse. Dix fois je suis allé revoir les deux époques de ce film, dont je relisais encore ces jours-ci le texte que m'avait confié son auteur. Garance et Lacenaire, Frédérick Lemaître, Debureau, Fil-de-Soie, Jéricho, Avril, le comte de Monteray me sont devenus aussi réels, familiers et chers qu'Eponine et Enjolras, ou que les Pardaillan, pour lesquels je partage la tendresse de Prévert. Mais il y a dans sa poésie quelque chose de transparent qui le rend proche du Nerval des *Petits Châteaux de Bohême.* Je me plais à penser que Prévert, connaissant Arletty, ait conçu Garance à son image, car elle n'eut pas besoin de jouer ce rôle, tant il lui suffisait d'y être elle-même. « Je ne suis pas belle, dit Garance, je suis vivante... c'est tout. » Compliment suprême, car combien sont-elles les beautés qui respirent? Et qui ne se souvient de la chanson qu'elle fredonne, sur son balcon, au petit jour :

Je suis ce que je suis
Je suis faite comme ça...
J'aime celui qui m'aime
Est-ce ma faute à moi
Si ce n'est pas le même
Qui m'aime chaque fois?

Arletty-Garance, ne serait-ce pas là l'incarnation du mythe de la Sorcière tel que l'interprétait Michelet, symbolisant la Femme, sous son aspect d'insoumission fondamentale, et son éternelle aspiration vers la liberté? Fran-

çois Mauriac, penchant un jour son regard sur Garance, se laissa captiver un instant par « ces traits d'Arletty, émergés d'on ne sait quelle incorruptible enfance, cette face immobile, cette Joconde, ce lac vivant, où affleure le drame d'une vie, de plusieurs vies ».

Tournés vers la fin de l'occupation et projetés peu après que la France fut libérée, *Les Enfants du Paradis,* qui auraient dû installer définitivement Arletty dans la gloire, coïncidèrent paradoxalement avec sa disgrâce. Un amour, né des circonstances de la guerre, traversa sa vie, et eut pour elle de sévères conséquences. L'histoire n'est pas différente de celle, contée par Stendhal, de la Sanseverina, sur qui s'attendrirent tant de cœurs français parmi lesquels, peut-être, ceux des juges qui la condamnèrent. Beaucoup lui firent grief de cet attachement. Une ancienne amie rencontrée dans la rue lui dit un jour, l'air gêné : « Il paraît, ma chère, que vous... que votre cœur est pris par quelqu'un que... qui porte un certain uniforme? » A quoi Arletty répondit, glaciale : « Oh! vous savez... il l'enlève si volontiers! » Naturelle comme elle le fut toujours, Arletty avait laissé parler son cœur, sans se soucier de ce qui en résulterait. Elle avait dit elle-même qu'elle était une « anar », ce qui est vrai dans le sens où le premier mouvement l'emporte chez elle sur le sens civique et le calcul :

Je suis ce que je suis
Je suis faite comme ça...

La société n'est guère portée à la clémence envers ceux qui parlent ainsi et prétendent échapper à ses commandements. C'est pour cela que la vindicte collective, peu sensible aux mobiles passionnels et en dépit de l'évident désintéressement de la personne jugée, chassa Arletty du paradis pour la plonger en purgatoire.

Seize ans ont passé depuis ces jours sombres, où un si

bel élan fut brutalement rompu. Lorsque Arletty jouait Garance, elle avait quarante-cinq ans, et rayonnait de son plus bel éclat. Il y a dans la carrière de tout comédien, et surtout chez les femmes, un moment critique, vers le demi-siècle, où la vraisemblance interdit de jouer des rôles trop jeunes, tandis que le public n'admettrait pas un changement radical d'emploi. Je pense que cette fatalité a pesé sur sa destinée théâtrale autant que les sanctions dont elle fut frappée. Son retour dans *Un tramway nommé désir,* de Tennessee Williams, lui valut un beau succès d'estime. Le cinéma ne sut plus l'employer, à l'exception de Jeanson qui, dans *Maxime,* adapté d'Henri Duvernois, nous la restitua dans toute sa gouaille boulevardière. Mais ce n'est pas cela que ses fervents attendent d'elle. Nous sommes nombreux à souhaiter qu'elle ne reste pas dans cette pénombre paresseuse où elle semble se complaire. Garance, quel que soit son âge, sera toujours Garance, et les présents que les fées déposèrent à son berceau ne peuvent lui être retirés.

Il y a quelques années, lorsque je fus conduit pour la première fois auprès d'Arletty par une de ses amies qui m'est chère, elle nous reçut au lit et fit servir du champagne. Le livre ouvert qui gisait à ses pieds était un Plutarque. Son pyjama blanc laissait généreusement paraître la naissance d'une gorge qu'eût aimé peindre François Boucher, et son sourire, l'éclat de ses yeux, avaient une fraîcheur plus vive que celle du vin doré qui pétillait dans nos verres. Jamais elle ne me parut plus véritablement Garance qu'en ce jour où elle répondit avec tant de simplicité, de gentillesse et d'esprit aux mille questions que ma curiosité insatiable ne cessait de lui poser. Elle semblait heureuse, très peu préoccupée d'elle-même, détendue, et s'amusait franchement des souvenirs que lui rappelaient mes propos. Je fus émerveillé de voir à quel point elle aimait le théâtre, et avec quelle finesse elle en démontait les mécanismes les plus secrets. Elle ne sépare

pas, elle non plus, le théâtre du music-hall et de l'opérette, dont elle est elle-même issue. « Si c'était à refaire, me dit-elle, je crois bien que j'opterais pour le tour de chant. » Mistinguett, cette déesse-mère de la plume et du strass, l'observa quelque temps avec méfiance, croyant déceler en elle une rivale possible — et redoutable. Lorsqu'elle comprit qu'Arletty ne caressait pas d'ambition de cet ordre, elle lui donna son amitié. Une petite jalousie subsista néanmoins, ainsi qu'en témoigne cette anecdote. Un jour qu'elles descendaient ensemble la rue de la Gaîté, un titi les apercevant s'écria : « Tiens! Mistinguett! » Et la Miss, se tournant vers sa voisine, lui dit : « Ils sont gentils, hein? Ils me reconnaissent. » Mais un peu plus bas vers le carrefour Edgar Quinet, un autre gamin les montra du doigt : « Hé, fit-il, vise! V'là Arletty! » Et, agacée, la Miss haussa les épaules : « Qu'ils sont bêtes! Ils reconnaissent tout le monde. » Arletty cependant avait pour la phénoménale ancêtre une admiration vraie. S'il arrive qu'on parle devant elle de sa dureté, de sa légendaire avarice, Arletty explique : « Miss n'était pas une nature comme les autres. Elle avait trente-quatre dents. Vous vous rendez compte, non? Trente-quatre dents! Ça impliquait une énergie double. Et des besoins féroces! »

Récemment, en 1959, dans l'*Orphée* de Tennessee Williams, Arletty connut un succès considérable, et la presse et le public lui firent une ovation. Il n'est pas vraisemblable que les ressources qu'elle possède, dont elle démontra une fois de plus l'extraordinaire diversité, restent longtemps à dormir. Je m'étais promis lors de notre rencontre de tracer d'elle un portrait où seraient exprimés les sentiments forts qu'elle m'inspira toujours. Je n'ai voulu que la situer aux différents moments de sa vie parmi les gens de théâtre qui furent ses maîtres, ses compagnons ou ses amis. Rarement vit-on carrière d'artiste offrir le spectacle de pareille métamorphose, du moineau de la rue au bel oiseau de paradis. Jacques Pré-

vert lui a fait dire : « Je m'appelle Claire... Claire comme le jour... Claire comme de l'eau de roche... » Les pouvoirs d'Arletty tiennent à cette grâce matinale, et à sa connaissance innée des sortilèges de la nuit.

Ce texte sera repris dans le livre *Promenoir de Paris* que Patrick Waldberg publiera en septembre aux Editions du Mercure de France.

EDMOND HUMEAU

Le temps dévoré

A Jean Rousselot.

Tu diras que le ciel a mangé
La bordure de plantain et vois
Les cailloux ont toujours bonne mine
Pour que leur fleuve perdu franchisse
Le sombre défilé qui s'obstine
A retenir aux roches des gorges
Les flaques d'eau luisante au platine
Qui se perd dans la même vapeur
Où se morfondent les déchirés

Froisse l'ombelle du sureau noire
Dont les grains écrasés vont couler
Ce jus que tu mêleras de thym
Pour oublier que la vie est brève
Je pressens que tu boiras ce vin
Avec moins d'aigreur que d'âpreté
Comme si tu voulais discerner
Le peu de temps qui prévient la nuit
Quand l'ombre aux collines nous étreint

Je n'oublie l'espérance du jour
Mouillant l'horizon d'une eau si claire
Que la transparence des bassins
Paraît moins vive au reflet de l'aube
Qui lustre au ventre des hirondelles
L'éclair blanc d'un vol précipité
Quand les chiens aboiront aux barrières
Les coqs se répondent dans les fermes
La fraîcheur s'égaille en la rosée

Mais qu'est-ce que ce temps dévoré
Dont chaque nuit épargne un lambeau
Retiré par le sang du sommeil
En une venaison qui se caille
Au gibier des songes pourrissant
Et tu voudrais nous imaginer
Qu'il est l'autre temps de liberté
Celui qui résiste aux incendies
Dans l'amour mortel qui t'envahit

Tu crois distinguer le temps d'un autre
Fiel endormi par des sortilèges
Assez doux qui se prendraient aux plantes
Comme les bergers les ont cueillies
Souveraines aux douleurs des bêtes,
Les chardons étoilés ont chassé
Plus d'une fois les masques vilains
Qui piégeaient dans leurs limbes d'abîme
Le visage que j'offre à la nuit

Nous revenons toujours aux nocturnes
Contrées où tant d'âmes divaguent
Exigeant le temps de leur cuisson

Qui les réduise au cuir des lamelles
A moins déjà qu'elles ne macèrent
En ces baquets d'eau de sale temps
Qui gonfle les marinades d'orgueil
Où se voient confites dans le sucre
Des sirops à porter l'illusion

Détrempées, bien tordues et rincées
Les âmes de nuit sont retournées
Par des laveries qui les essorent
Jusqu'au contact où le temps caché
Aura fui des veines et des fibres
En confuse gelée démembrée
Déposant les minutes de grâce
Hors du clavier qui trie leurs semblables
Dans les séries de l'ordinateur

A quoi ressemblerait le temps mort
S'il n'était dévoré sur le champ
En une viande de mots bouillis
Dégraissés à l'écumoir des soupes
Ne retenant du passé vécu
Que le pouvoir d'être consommées
Sans fatiguer en rien les mâchoires
D'un âge hostile aux nourritures
Trop fortes des époques ingrates

Le temps se dévore à regarder
La bruine envahir une contrée
Où l'orage déclare en un souffle
Que la rocaille humaine n'existe
Pour marmonner l'extrême psautier
De l'indifférence aux saisons tristes
Même je t'assure qu'en ce temps-là
Le chant nous reviendra des rochers
Aussi sombres que la pluie usée

Car si nous dévorons notre temps
Comme il nous écrase en ses cascades
La naissance du soleil suffit
A rendre joie aux amants pressés
Quand les ramiers se plaignent au vent
Que les corbeaux s'enfuient des mûriers
Et que mon rire vient saluer
Le bourgeon flamboyant de l'aurore
Sailli de la montagne écartée

Nous savons que la nuit renaîtra
De sève aussi cendreuse et maligne
Mais le soleil érafle d'un rai
Le ciel à tout instant de la planète,
Comment voudrais-tu qu'illuminée
La nuit ne dissipât les terreurs
Du temps qui se dévore à nous suivre?
Que l'ombre soit, je l'ai entendu
Naître aux galaxies qui nous entraînent.

FRANZ HELLENS

Le Naturaliste impertinent

Le hérisson.

Si bien équipé pour la défense, le hérisson aime le mystère mais craint la solitude.

L'obscurité est son domaine, peuplée d'étoiles souterraines dont il sait les noms; il ne nous les dira pas, non qu'il ne parle aucun langage, au contraire il en connaît plusieurs, mais il ne parle qu'en pointe, du bout de ses piquants durs comme l'acier.

Le hérisson est l'ami de l'homme. Qui le sait? Ouvrez la porte du jardin, une nuit de gel, et celle de la cuisine : vous le trouverez, à l'aube, blotti dans un coin près du feu. Est-il venu attiré par la chaleur ou l'odeur du garde-manger? L'hiver, cruel aux bêtes, l'est aussi pour le hérisson, cette bête toute différente, tout à part, qui ne communique avec aucune autre, parce qu'elle a adopté l'homme que la plupart des autres animaux redoutent.

Ce n'est ni la chaleur du feu ni le fumet des vivres qui l'ont attiré à la cuisine. C'est l'amour de l'homme. La salamandre se complaît dans la flamme de l'âtre et de là communique avec l'homme capable de la reconnaître parmi les tisons. Le hérisson, moins égoïste, se contente de l'obscurité de la nuit. Il n'en demande pas davantage,

ni que vous le regardiez, ni que vous le compreniez dans son langage obscur. Ses petits yeux fixés sur vous, il vous entend de ses minuscules oreilles, et c'est lui qui fait le premier pas, sans bouger de sa place où vous ne le découvrirez jamais. Car il est déjà en vous. Sa place définitive est là. C'est pour cela qu'il est entré. Si vous n'aviez pas laissé la porte ouverte il n'en serait pas moins venu. Il est en vous de toute éternité, blotti au plus creux de votre nuit intérieure. Ses petits yeux brillent de ces mêmes étoiles qui peuplent la solitude humaine.

Le sentez-vous dans votre chair? Sentez-vous ses mille pointes qui vous traversent, sa boule qui se noue à votre gorge, quand la colère ou la peur vous mettent en pointe, en boule? C'est le hérisson, cette bête dont vous ne soupçonniez pas la présence au jardin où tant de choses vous paraissent familières, qui ne se soucient pas de vous. Ce petit animal méprisé, honni à cause de ses défenses, et qui vous aime jusqu'à vous prêter sa forme sphérique et ses piquants, pour votre défense à vous, malgré vous!

Tout homme porte en lui son hérisson, prêt à le secourir. C'est sa terre, sa nuit, sa chaleur et sa nourriture. Ne le méprisons pas. Il a choisi le meilleur, et nous le rend.

Le coucou.

Le coucou est le Juif-Errant de l'espèce ailée.

Au temps où les oiseaux du ciel et de la terre, soumis à l'aigle royal régnant l'éclair à l'œil et le sceptre crochu aux serres, n'osaient pousser leur cri familier en si auguste présence, un de ces oiseaux, pris de folie, se permit une incartade que les rois, êtres chatouilleux, ne pardonnent pas.

Il y avait eu banquet pour célébrer la victoire de l'aigle blanc sur son rival, l'aigle noir, qui lui disputait l'empire des airs. D'un coup de bec à l'œil, le blanc fit tomber le

noir qui vint se briser les ailes au sol. Tous les oiseaux furent invités, mangèrent et burent d'abondance, sans se permettre de parler. Le rossignol garda pour lui son éternelle chanson et le merle même retint ses récitatifs du soir et du matin. C'était signe de paix, nul ne l'ignorait, sauf cet oiseau à plumes grises, bec effilé, queue longue et yeux éveillés, moqueur de nature mais point méchant, qui vole haut et droit, et taiseux dans son ordinaire comme tout ce qui semble assuré du but.

L'aigle blanc se méfiait un peu de cet impudent et le gardait à l'œil, le voyant atteindre sans effort les altitudes réservées à ses ailes invincibles, là où l'oiseau vulgaire ne tend jamais sans vertige.

Le banquet finissait, chacun était repu. Le seigneur lui-même, descendu de son trône de soleil, somnolait en dodelinant de la tête, couvrant sa royauté dans une sieste bienheureuse de duvet blanc, quand on ne sait par quelle inspiration subite l'oiseau qui vole haut, excité par les boissons fortes et se laissant aller à son naturel, crut bon de lui souffler à l'oreille, en passant et par espièglerie : « Cou-cou! »

C'en fut assez pour encourir les foudres du souverain de l'air. « Va-t-en, laquais, gronda sa voix d'orage, va ton chemin et qu'on ne te revoie plus ici. Tu voleras désormais sans t'arrêter tout le temps que durera mon règne, je veux dire toujours, poussant du gris de l'aube au gris du crépuscule ton cri d'hurluberlu : « Cou-cou! Cou-cou! » Rien de plus, rien de moins, j'y veillerai. »

Depuis ce jour, le coucou s'en va le jour durant, volant devant lui plus droit que jamais, sans but, comme un aveugle, poussé par l'aquiline fatalité.

Sans doute s'arrête-t-il la nuit pour se reposer. Encore n'est-ce pas certain. Et où? Ne pouvant se fixer, ne fut-ce qu'une saison, pour faire son nid, comme tous les oiseaux, il descend pondre son œuf dans le nid des autres.

Le coucou ignorera toujours les joies de la famille. A peine, dans sa fuite, connaît-il la satisfaction du couple.

L'œillet.

Si les fleurs sont les yeux de la terre, l'œillet, qui porte seul le nom de cet organe, n'est sans doute pas le mieux formé ni le plus ouvert. La reine-marguerite se montre plus oculaire, et jusqu'à la plus simplote véronique des talus, des bois et des prairies : on y voit une lentille centrale mieux arrondie, où la vue se concentre, et tout autour une couronne de cils qui sont les étamines adaptées à leur rôle utile.

Chez l'œillet rien de pareil. On dirait que son nom lui a été donné par dérision, dans le seul but de le démentir. Sans doute l'œillet regarde-t-il, comme toutes les fleurs. Il doit avoir sa façon à lui de considérer le ciel au zénith, ou, penché sur sa tige, les fleurs ses voisines.

Mais où donc est l'œil de l'œillet?

Je le cherche en vain. Ses pétales n'ont pas fini de se dérouler. Ils frisent et se mêlent. On dirait qu'ils sont là, chiffonnés, pour cacher ou embrouiller quelque chose, et justement cette chose qui lui ferait mériter son nom d'œillet : le centre du regard, ce cœur jaune ou noir qui est l'œil de la fleur, un œil dans un œil, où bat le sang des étamines et se dresse le dard du pistil.

Est-ce parce que son parfum est plus violent que celui des autres fleurs? Ce parfum de sous-bras qui finit par prendre le dessus et détourner l'attention de tout le reste, tant il rappelle celui d'un vaste amour en action, mais dissimulé, comme honteux?

Pourtant il est là, l'œil, l'œil de l'œillet, il doit briller dans l'enchevêtrement des pétales, le flot agité de la corolle, et s'il refuse de s'étaler, sauf par oubli, distraction, il faut

bien qu'il finisse par répondre à sa mission, ce regard définitif de la maturité et de la mort.

Etrange fleur que l'œillet qui se montre tout ce qu'on veut, sous tous les tons de la palette, sauf un œil. A peine un œillet par où glisser le fil d'une pensée.

L'anémone.

J'ai connu une petite fille qui fuyait toutes les approches humaines. Eteinte dans sa rondeur et sa profondeur par chacun des regards qui l'atteignaient. Elle ne souffrait que les objets, les fleurs et les bêtes. Il est vrai que par l'œil elle leur ressemblait, noir, constamment changeant comme celui du chat, son compagnon préféré. Cet œil, une pupille, couvrait toute l'ouverture de la paupière, de sorte qu'il y faisait toujours nuit. Elle se terrait dans un coin et on l'oubliait; mais de cet endroit dardait le regard de son ciel sombre sur les êtres de la maison et du jardin, les hommes, ces étranges animaux parlants. Car elle ne parlait qu'à elle-même, son unique semblable.

Telle l'anémone, fleur des ténèbres, dont l'œil noir et le cœur ne font qu'un. Elle n'est qu'œil et cœur dans le nombre étoilé des pétales, constellation qui emprunte ses couleurs à la lumière du jour. Au centre se dilate la pupille, soleil noir où tout se perd et s'irradie dans une nuit perpétuelle.

Que n'aperçoit l'homme au fond d'une tasse de fine porcelaine, dans le cercle d'un reste de café noir, quand ayant bu le poison distillé par les puissances de l'ombre, ses pupilles s'élargissent à la mesure de cet œil unique qui le regarde comme de la profondeur d'un puits? Si des étoiles font au cœur leur battement d'ailes diamantines, leur reflet brillera dans la nuit et l'univers entier en deviendra lumineux. Mais un cœur sec n'y trouve ni

battement ni reflet. Le fond restera terne, de ce noir de goudron qui absorbe et ne rend pas.

Anémone, qui te comprends, toi qui te caches par le milieu et n'abandonne aux yeux de tes voisines que les couleurs voilées de tes pétales? Ton cœur assombrit tout ce qu'il regarde; au jardin, nulle fleur ne songe à se retrouver dans ton profond miroir. Alors, quand le soir tombe, lasse de regarder par dessus ta corolle, et d'attendre, tu te refermes à la nuit même qui te comprend si bien, pourtant. Prête à te rouvrir au premier regard du matin, petite fille, cœur ténébreux qui cherche l'ombre et ne peut se passer de lumière.

Le liseron.

Malgré son diminutif, le liseron n'a rien de commun avec le lis.

Le lis est orgueilleux, d'une pureté empruntée. Son blanc n'est que prétexte. Le liseron des haies est la fleur la plus ingénue et la plus modeste. On lui donne son cœur sans y penser, on l'aime de premier abord, et, chose unique, nul ne pense à l'arracher à sa haie. Comme l'hirondelle, il est sacré, ou comme cette bête à bon Dieu, que son nom seul protège. Est-ce parce que sa tige est si frêle qu'elle ne peut tenter que la main d'un enfant, ou si tendre sa feuille? Parce que tout dans la fleur et la plante est animé? Parce qu'elles se faufilent et ont l'air de fuir entre les piquants de l'aubépine?

Qu'importe ce qu'on pense, le liseron peut s'ouvrir sans crainte où il lui plaît, partout où le vent a porté sa graine. Personne n'y touchera, pas même le papillon auquel il ressemble, ni l'abeille qui n'y trouvera rien à butiner. L'envie me prend seulement de souffler sur cette fleur si pure, si éthérée, qu'elle m'en paraît abstraite. Car son

blanc est différent des autres; c'est un blanc transparent, un blanc bien à lui, jusqu'au cœur, jusqu'au sexe.

Sorti du calice, le liseron déplie sa corolle fragile, épanouie du premier mouvement. Il n'a rien à cacher, parce qu'il est pur, rien à refuser parce qu'il est beau. Né de l'acte naturel le plus détaché, son histoire, aussi simple que sa forme, sera moins brève que celle de la plupart des autres fleurs. Le temps de parcourir cette partie de la haie que la plante festonne. Vous pensez qu'ils sont plusieurs liserons à ce travail. Erreur, c'est toujours lui, lui seul, le même sous des visages invariables. Ainsi, dans la gamme de la symphonie, le *do* se prononce, se cache, revient et disparaît, multiple et unique, tout blanc, tout ouvert. Il dure et ne fait que passer. Ce qui prouve que le liseron n'a aucune parenté avec le lis, ce faux vertueux, ce cafard, qui se veut immobile comme un bouddha, et se prétend éternel.

Liseron vient de liseré. Comme ce dernier il borde, brode, creuse son sillon, liseronne parmi les rameaux enchevêtrés. Il passe à travers. Quel beau *do* sonore et toujours neuf, lancé par la plus virginale des gorges!

Imagine-t-on la gamme sans le *do*, l'aubépine sans le liseron?

Le scorpion.

Il serait peu croyable que le scorpion, qui recherche la nuit, cet être solitaire dont la représentation astrale elle-même s'isole, se fasse entendre surpris par la lumière du jour. Comment s'étonner dès lors qu'aucun observateur n'ait parlé du langage de ce petit animal?

On dit que les spahis qui ont planté la tente dans le Sahara, pour tuer l'ennui emprisonnent le scorpion dans un cercle de flammes; perdu tout espoir de se soustraire au destin, le captif s'inocule son propre poison. Ne serait-ce

pas déjà un beau spectacle, digne de l'antique, de la part d'une si petite créature? Mais alors même, dans le danger circulaire qui le menace, aucun cri ne s'échappe de l'appareil sonore du scorpion.

Et pourtant il parle, et ce qui est mieux : tout son corps résonne.

Voyons d'abord par quel mécanisme.

J'ai lu ou entendu dire que le scorpion est une des monstruosités de la nature animale. Opinion vraiment étonnante. Est-ce à cause de sa forme? Mais il est complet, harmonisé et ciselé comme une œuvre d'art. Est-ce parce que cet insecte glouton dévore n'importe quelle proie qui se présente à sa portée? Mais il reste aussi bien des mois sans se nourrir. Le scorpion n'est pas fait comme tout le monde, c'est certain. N'est-ce pas chose très curieuse qu'il n'ait plus évolué dans sa forme depuis l'époque lointaine où son image, reflétée par le miroir céleste, s'y est fixée? Un monstre, un malformé, l'eût-on admis si haut et pour y demeurer éternellement?

Voilà un point acquis : le scorpion, dont la structure physique ne change plus, est plus que beau, il est divin, puisqu'il règne parmi les signes immuables, dans cette obscurité où la main de Dieu même s'est oubliée.

Par quel organe se fait-il entendre? Si ce n'est par l'ouverture buccale, on n'ose dire les lèvres, ce ne peut être que par l'extrémité opposée : son dard à venin. En même temps qu'une défense, cette pointe aiguisée serait l'instrument d'une parole. Au vrai, ce n'est pas le dard du scorpion qui émet les sons : c'est cette poche à venin qu'il commande. De plus, ce n'est pas en déversant son poison que l'organe sonore se manifeste; au contraire c'est quand il le retient, quand le liquide corrosif, dans son étroit réservoir, se prend à bouillonner par une autre cause que cette rage vulgaire, pourtant toute naturelle, qu'éprouve la bête acculée.

La vésicule du scorpion est sa boîte à musique, son petit

cerveau résonnant; mise en ébullition, elle communique avec les puissances occultes. Notons-le : c'est au cours des périodes de jeûne que le phénomène se produit. Alors, l'animal entre en transe, toute son architecture vibre, le dard s'incurve, les pattes et les pinces éclatent comme les cordes d'un violon solitaire visité par quelque génie irritant. C'est alors aussi que se manifeste cette immobilité impressionnante de l'organisme tout entier, qui est propre au scorpion, mais qui prend en cette circonstance un aspect plus que mortel.

Le chant ou la mélodie, quelque nom qu'on lui donne, cent fois répété, mêlé à ses échos, se fait entendre. L'oreille humaine peut le percevoir, à condition de se mettre au diapason des astres, ces yeux doublés d'oreilles, comme chacun sait.

Que dit le chant du scorpion? La réponse est malaisée. Qu'il possède une signification, l'effervescence du venin l'indique assez. Il ne bout pas sans raison quand nul danger ne semble menacer la vie de l'animal. Dans ce domaine, on ne peut qu'émettre des hypothèses. Le scorpion, organisme vivant, mais inchangé, fixé pour toujours dans sa forme et sa destination, se plaint-il de sa pérennité de demi-dieu? Pleure-t-il sa nostalgie du temps où, comme tout ce qui vit sur terre et sans doute ailleurs, il se transformait avec la jouissance ininterrompue de la nouveauté?

Car la musique du scorpion est triste. Les cafards en corps font entendre une sorte de chœur de pèlerins plein d'espoir et de foi. Le scorpion, isolé sous sa pierre, rêve un chant de détresse.

Son venin ne serait-il qu'une bile qui se plaindrait de n'avoir à servir qu'à des fins digestives? Ce serait peu, bien que plus accessible à notre entendement humain.

Pour ma part, je préfère m'en tenir à une supposition plus en harmonie avec ce que nous venons d'observer. Le scorpion, qui possède un sens bien à lui, et que nous nommerons le sens de l'indevenir, n'en est pas moins tributaire

des besoins communs à tous les organismes vivants : parmi ces nécessités naturelles l'appétence à la chose humide est chez lui la plus impatiente. On sait qu'il est défendu à cet animal d'absorber ne fut-ce qu'une gouttelette d'eau, sous peine de mort. C'est ce besoin insatisfait qui met la poche à venin du scorpion en émoi, qui la fait aspirer aux étoiles où l'eau ne se boit pas comme aux sources ordinaires. Si le scorpion chante, c'est qu'il croit s'abreuver aux sources intarissables des cataractes célestes. Cela explique en même temps la tristesse et la limpidité de cette musique; car le chantre se retrouve constamment déçu.

L'arbre retourné.

Dans la forêt, certains arbres, et les plus élevés, commencent leur dépérissement par le sommet. Le bois des plus hautes branches se dépouille et devient sec. Ainsi voit-on le chef de certains hommes encore verts perdre sa belle toison juvénile.

Il ne faut pas s'y tromper. Parmi les arbres, il en est un, çà et là, qui ne fait que sembler périr par la cime. En réalité, le phénomène est autre.

Prenons ce chêne druidique qui domine de la tête ses voisins. Observons-le, un soir d'été, à l'époque du feuillage plein. Alors l'ancienne magie d'un âge inconnu, qui le faisait grand dans les quatre dimensions, reparaît au calme de la saison. Sa noble silhouette profilée sur un ciel de fin du monde, quand plus rien ne bouge parce que tout est accompli, que voyons-nous?

Disons d'abord ce que nous croyons voir.

Vous est-il arrivé d'observer une tête de vieillard touchée par un dernier rayon de soleil sur la glissoire du crépuscule, ou dans une chambre éclairée par la lune? Des flammes lui sortent du crâne. Ce vieillard est un nouveau

Moïse inspiré. Ainsi l'arbre devient buisson ardent, flamme du génie, et, loin de se consumer, s'enracine dans l'espace d'où il tire une nouvelle puissance. L'obscurité qui suit n'est que terre engraissée d'astres morts.

De même le chêne dont je parle. Les branches, nommons-les cervicales, dégarnies de feuillage, bien que nous soyons à la pointe de juillet, ont l'air de se tordre sur l'écran sulfureux, comme une paire de dragons chinois. Tout à l'heure, dans le plein jour, elles se montraient de la blancheur des os desséchés. A présent, obscurs comme la nuit qui s'annonce, elles font penser à un étrange brasier noir sur fond or.

Au tomber du soleil tout est terminé. Que s'est-il passé dans cet instantané comparable au rêve, cette illumination subite? L'arbre, isolé de ses pareils et se créant un nouvel espace, s'est retourné avec la rapidité du météore qui laisse la mémoire sur sa faim. Ce que nous prenions pour branches mortes, c'étaient ses nouvelles racines, non plus en terre mais en plein ciel, dans cet autre élément où elles s'enfonçaient comme des flammes noires, solidifiées.

A vrai dire, l'arbre ne s'est pas retourné : il est retourné à sa nature primitive, s'est rejoint dans cette position d'équilibre d'où rien ne pourra le déloger.

Chacun sait que le rêve accomplit des miracles de voltige, et l'acrobate vous dira qu'il ne se sent jamais mieux d'aplomb, les pieds fermes, qu'aux instants les plus dangereux de ses retournements.

Revenez au petit jour, ouvrez les yeux du côté du couchant. L'arbre est là, le chef déplumé, sa calvitie blanche profilée sur le ciel terne du matin. Rien de plus. Ne lui demandez pas la raison de ce *plus* auquel il vous a été donné d'assister la veille. Il ne vous répondrait pas. Il s'étonnerait même d'une question à ce point saugrenue.

La neigeuse.

La neigeuse est cette plante sans branche ni feuilles, d'une seule tige, qui croît dans les neiges du cercle polaire.

Cette tige porte une fleur unique d'une étrange composition. Les pétales, il y en a sept, sont en forme d'écailles; la matière en est à la fois ferme et transparente. On dirait la réfraction de cet océan de glace et de neige durcie où les vents de l'extrême nord ont sculpté des vagues éternelles, relevées aux arêtes de toute la gamme des pierres précieuses. Chaque pétale de la fleur se colore d'un des tons de l'arc-en-ciel.

L'épanouissement s'opère d'une seule ouverture en moins de temps qu'il ne faut au premier rayon du matin ou à l'éclair, cette fleur de l'espace. Toutes ses parties déroulées, on s'aperçoit que la neigeuse, qui n'a pas besoin, à la différence des fleurs continentales, d'un calice pour soutien, est adaptée au pédoncule un peu comme ces moulinets de papier peint, découpés en étoile, que les enfants font tourner en soufflant dessus ou les opposant au vent. Que le vent souffle ou que s'établisse sur le vaste plateau l'anticyclone, la neigeuse accomplit son évolution giratoire d'un mouvement si régulier, rapide et continu, que le blanc devient désormais sa devise. Elle ne s'arrêtera plus jusqu'à l'épuisement de la palette.

Telle est la destinée de cette fleur qui n'en rappelle aucune autre, ni par la forme ni par les tons.

Le propre de la tige de la neigeuse est, d'abord sa minceur surprenante, eu égard au rôle qu'elle est appelée à remplir : à peine un fil, mais solide à toute épreuve. Ensuite l'étendue de sa trajectoire dans les profondeurs terrestres. D'une plongée rectiligne elle parcourt des distances variables, jamais inférieures à celle de la périphérie au centre. Et c'est dans ce voyage à travers les forêts minérales que la tige puise par les miriades de vrilles

microscopiques dont elle est pourvue les sucs dont se nourrit la fleur. Il n'est pas commun qu'elle atteigne l'antipode. Quelques-unes pourtant se mesurent à la longueur du diamètre, rejoignant le pôle opposé pour y fleurir avec la même intensité.

Au grand nombre de ces fleurs étamines et pistil font défaut. Mais la nature qui pourvoit à tout en a doté une, çà et là, pour la satisfaction du sexe. Phénomène d'où l'on peut déduire que la neigeuse est une fleur d'une rareté exceptionnelle.

Ainsi équilibrée, avec son hélice épanouie à chaque extrémité de la tige, la neigeuse tournera éternellement. Elle ne connaîtra pas la flétrissure. Pas plus que la neige ne font aux endroits où la fleur s'est ouverte, la neigeuse double ne se fane.

RENÉ-GEORGES LEUCK

Éloge du Poème

LA SOLITUDE

La solitude s'approche des jeunes gens
Comme une femme indifférente et nue.
Ils n'osent pas la regarder en face;
C'est pourtant leur sœur qu'ils n'ont pas connue.

Mais s'habituant à son ombreuse présence
Les hommes mariés la laissent mûrir
Au fond des besognes éclatantes et vides,
La solitude prend le visage de l'arrêt.

Doux visage demeuré de la mère,
La solitude attire et nous fait taire
Et nous oblige à la suivre
Dans la désopilante clarté du non-vivre.

L'ÉCRITURE

Successive et saccadée, l'écriture
Nous creuse au point de ne plus écrire,
A peine avons-nous commencé
Qu'il faut du vide pour y revenir.

Où vont les phrases? Elles vivent
Au beau milieu d'écharpes d'air,
Blanches ou noires s'effacent
Et chantent le vide.

Voici la ruine que l'on propose,
Trouée, têtue, décourageante,
Pour tout l'espace aujourd'hui
Et pour la mort qui vient très vite.

LA BIBLIOTHÈQUE

Les poètes vivent leur vie
Incognito dans leurs poèmes.
Un beau jour ils se trouvent étendus
Sur la couche calcaire des bibliothèques.
Sous les regards, ils deviennent secs.

Ce qu'ils appellent en vain
N'est rien moins que la mort
Derrière la bibliothèque,
Vent rapace des carrières
Qui tourne les pages.

Alors même, en aurons-nous fini?
Il paraît que dans chacun de nous
Il restera toujours quelque chose qui crie,
Comme entre deux poèmes écrits
S'entend encore leur son désertique.

Choses défendues, ces plaintes...
L'enfant en pyjama (c'était peut-être moi)
A la porte de la bibliothèque du père.
La nuit brillait. Et l'on sentait obscurément
Que l'espace et les livres et le vent

Sont une même aventure vertigineuse.

D'UN AUTRE SOUFFLE

La phrase avait poursuivi tard dans la nuit
Son chemin de crêtes et de vides.
La voici écrite, plus blanche que vie,
Sans nul besoin ni ressemblance,
Sinon d'un autre souffle où tournent
Les dieux vivants, les dieux absents.

NOTE

De nous seuls à la forme pure du poème qui est là depuis toujours, qui nous distrait par occasion, il y a une distance étonnante et merveilleuse, maintes allées et venues, et une certaine tristesse sur le chemin quand vient le soir. Dans ce mouvement toujours solitaire est la poésie. De la prière, elle a cette approche; de l'action de grâce, elle a cette louange. Mais ce qui la rend différente, par-dessus tout, est la distraction royale qui l'engendre.

GEORGES PIROUÉ

La lumière d'à côté

Je ne sais par quel bout commencer. Ce n'est pas facile à raconter. Il faudrait que j'entre dans des détails qui, au fond, n'ont pas d'importance. Je m'y perdrai. Ou plutôt je manquerai l'essentiel, qui ne s'exprime pas par des détails, qui ne dépend pas des circonstances, quoique ces circonstances... Beau début. On va me prendre pour un indécis. Ou pire, pour un anxieux. Or justement, je ne voudrais pas qu'après ce que je vais raconter, on dise en haussant les épaules : « Trop sensible pour être sensé. » Non, je suis comme tout le monde. Comme tout le monde devrait être. Je ne déraille pas. Ce sont les autres qui déraillent. Ils s'éloignent d'eux-mêmes; ils s'aveuglent sur eux-mêmes. Le jeu de l'autruche. C'est à quoi je pensais en observant du haut de ma fenêtre ce qui se passait dans ma rue. L'ambulance qui arrive en trombe. Un agent devant la porte. Les enfants qui voudraient voir. Ils se bousculent. Bravo! Leur innocence les inspire bien. Mais les mamans veillent. Elles les rappellent. « Ne te mêle pas de ça! » De la retenue? Pas du tout. La peur du gendarme, la soumission au conformisme. Celui de l'hygiène et de la célérité. Comme si nous tous, avec nos corps, nous étions destinés à rester éternellement propres. Comme si nous l'avions toujours été. Moi, je ne m'illusionne pas. L'homme est un bouchon entre deux liqué-

factions. Une granulation dans le temps. Je le demande : lequel est sage? Celui qui se voile la face? Celui qui écarquille les yeux? Mais en 1960, plus personne ne fait ni l'un ni l'autre. Plus personne ne manifeste réticence ou curiosité. On agit. Coup de téléphone de ma femme, trrrr... trrr..., qui déclanche l'offensive. Un mécanisme d'exception se glisse dans les interstices des mécanismes quotidiens urbains. Pim...pon, pim...pon! Des hommes sautent sur le pavé. L'agent a des yeux bleus de poupée. Désœuvré, il croise et décroise les bras. Condescendant. Indifférent. Comment peut-on être Persan? Quoi, mourir chez soi, sans avoir préalablement mis en branle l'organisation des blouses blanches ou l'organisation des habits noirs qui vous nettoient le terrain en deux temps trois mouvements? Défense à quiconque d'agoniser tranquillement. Cela pourrait provoquer dans l'entourage immédiat de fâcheux retours sur soi. Défense à quiconque, à l'occasion d'une telle incongruïté, de chuter en soi-même. Ces victimes du plouf intérieur sont irrécupérables.

Il faut que j'en vienne aux détails. Nous habitons, ma femme et moi, un vieil immeuble du 10e. Ah! ce Paris! La plus admirable des ruches. Des rangs de fenêtres sur rue. Un rationnel étagement d'alvéoles. Des noms qui, s'ils ne figurent pas sur les portes, sont écrits à droite de l'entrée sur une pancarte lignée derrière la vitre de la loge. Une merveille pour qui suit docilement la filière. On ne se connaît qu'autant qu'on le souhaite et le plus souvent sous un seul angle, par pans qui ne se recoupent pas; tantôt de vue, lorsqu'on se croise dans l'escalier ou qu'on avale côte à côte, le matin, son crème au tabac du coin; tantôt de nom, pour peu qu'on ait la lubie de lire de bas en haut, jusqu'aux chambres de bonnes surpeuplées, la pancarte du concierge. Bref, on se respecte et l'on possède le droit d'être soi dans la mesure où l'on s'ignore. Sage équilibre. Qui ne se maintient pas si l'on pousse hors de l'itinéraire convenu. Cela m'a souvent

frappé. La table sur laquelle j'écris, j'ignore son orientation exacte par rapport à la gare de l'Est; j'ignore l'angle qu'elle forme avec la perspective des Champs-Elysées. Lorsqu'un étranger vient chez moi et me demande, en prenant congé, où se trouve la bouche de métro la plus proche, j'hésite toujours à lever le bras gauche ou le bras droit. J'ignore aussi — j'ignorais jusqu'à hier — qui habite de l'autre côté de la paroi contre laquelle notre lit s'appuie. C'est gênant. Cela pourrait être également édifiant. Le glas sonne pour tout le monde, même pour ceux que la classification sociale place à des étages différents. Les parois étanches ne sont pas étanches. Si j'étais passe-muraille, la différenciation urbaine m'apparaîtrait comme une promiscuité. J'ai habité au début de mon mariage dans un vaste H. L. M. aussi sonore qu'un tambour. Nos voisins faisaient l'amour d'une curieuse façon. Cela faisait un bruit de taptap sec. Nous les appelions les pics-bois. Mais nous n'avons jamais rencontré ces oiseaux : ils entraient par la porte E et nous par la porte B. Pour conclure, rien de plus logique que les cheminements citadins ménagés entre les maisons. Ils autorisent le choix; ils favorisent la connaissance. A vrai dire, c'est à l'inverse qu'ils nous conduisent : à l'inhumanité par excès de concentration humaine. On ne se salue pas parce que nous sommes tous interchangeables; on se regarde d'un œil froid, objectif, parce que l'objet est plus reposant que le sujet vivant. Au contraire, dès qu'un mur sépare les familles, l'indiscrétion et l'exhibitionnisme prennent le pas sur la discrétion. Aveugles et séparés, nous nous retrouvons tous dans le même sac. Nous accomplissons les mêmes actes, nous subissons les mêmes malheurs. Bizarrement raccordés dans le fond des cours, les immeubles qui s'épaulent, se soutiennent sans le savoir, dissimulent des tribus qui n'ont rien à envier aux clans de nos ancêtres sauvages.

Autre chose. Ma femme... Qu'on ne croie pas que je

m'éloigne de mon sujet. Il me semblerait plutôt qu'avec ce nouveau détail préliminaire, j'en aborde une des conclusions. Sans ce goût de l'amélioration qui caractérise ma femme, rien ne se serait produit. J'aurais continué à vivre de mon existence somnolente et je n'en serais pas maintenant à me poser de graves questions. D'où l'idée qui me vient sous la plume que le progrès humain, loin de nous débarrasser de nos problèmes, ainsi qu'on nous le ressasse, nous les fait découvrir de plus haut et d'une manière plus dramatique. Comme en montagne, lorsque, après un long détour, on débouche sur un abîme d'où l'on voit, pris de vertige, un village que du sommet du clocher on aurait contemplé sans beaucoup d'émotion. Donc, ma femme adore aménager. Elle a du goût et de l'imagination. Presque chaque année, elle fait passer les meubles d'une pièce dans l'autre. Je l'appelle alors « le simoun ». Elle projette d'abattre des parois et, comme je m'y oppose, elle se contente de changer les papiers et de refaire les peintures. Plus d'une fois, l'observant en train de rêvasser, dans le lit, avant de s'endormir, il m'est arrivé de lui demander : « A quoi penses-tu? » Elle me répond : « A la place où l'on pourrait mettre l'armoire. » Je suis déçu et je m'en veux d'avoir été curieux. Comme son visage est expressif, il me serait facile de nourrir ma propre rêverie des songes que ce masque paraît dissimuler. Nous vivrions côte à côte, nous fournissant l'un à l'autre des aliments spirituels dont nous ne nous savons pas possesseurs. Tous les sentiments tirent leur subsistance de ce genre de malentendus. Tu m'offres ta tendresse et c'est ta dureté qui m'attire. Tu te crois admirée et c'est la pitié qui m'attache à toi. Mais un démon me pousse. Je veux savoir. Je désire être persuadé et peut-être persuader. Nous aurons à revenir là-dessus.

Passons. Je rentre l'autre jour du bureau et je trouve la chambre sens dessus-dessous. Notre lit est dans une alcôve. Sous prétexte qu'elle avait froid parce que les

murs en étaient humides, Marthe a arraché le papier peint, puis gratté trois ou quatre couches d'autres papiers collés dessous. Si bien qu'elle a découvert que, sur l'un des côtés de l'alcôve, ces couches de papier masquaient une porte de bois. (Notre maison est vieille; elle doit dater des débuts du XIXe siècle.) Bien que nous n'ayons jamais entendu le moindre bruit provenant de derrière cette porte, voilà ma femme embarquée dans des projets de calfeutrage, masticage, application de vernis spéciaux et pose d'une feuille de contre-plaqué « qui nous isolera complètement ». Cela nécessite des achats qu'elle fera le lendemain au Bazar de l'Hôtel de Ville. En attendant, nous tirons le lit au milieu de la pièce et nous nous glissons dedans.

Je n'ai pas le sommeil profond. Par périodes, je me réveille chaque nuit vers deux heures du matin, très lucide. Mais ce n'est peut-être là qu'une impression, un caractère particulier de ce réveil brusque qui n'est total qu'en apparence. De plus, l'habitude de me réveiller ainsi m'a sans doute rendu cette sensation de fausse lucidité assez familière pour que je la croie sûre. J'ai consulté le médecin. Il m'a conseillé des pilules que je ne prends pas par crainte de modifier mon *moi*. Ces insomnies font partie de ma personne, qui sait? de mon destin. J'entends pouvoir répondre si un jour Dieu s'avise de m'appeler : « Samuel, Samuel! » (D'autant plus que mon nom est Samuel.) Je préfère me lever. Je vais à la cuisine avaler un verre d'eau. Ou bien je croque une pomme. Les pommes font dormir.

Rien d'étonnant à ce que l'autre nuit je me sois réveillé vers deux heures. J'avais déjà eu de la peine à trouver le sommeil à cause de la place inusitée du lit au milieu de la chambre, privé de l'appui parallèle d'une paroi. J'étais désorienté et c'est cette sensation qui me sauta à l'esprit dès que j'ouvris les yeux dans le noir.

Ici, les choses se compliquent. Je voudrais raconter mon

histoire comme elle s'est déroulée. C'est-à-dire que je ne suis pas très sûr qu'elle soit vraie. Je l'ai vécue dans un état d'insomnie qui pouvait être un état de cauchemar. Et la réalité de cette impression d'irréalité est très importante. Impossible d'en faire abstraction, bien que, et voilà la seconde difficulté, l'issue de l'affaire ait prouvé qu'il ne s'agissait pas d'un cauchemar. Si j'en crois cet épilogue et si je m'en inspire, c'est ma femme qui a raison et, dans la mesure où j'adopte son point de vue, tout le monde dira : « Elle est dans le vrai, alors que lui... » Mais je l'ai spécifié au début : je ne suis pas fou, je ne veux pas qu'on me traite de fou. Mon comportement n'avait rien d'insolite. Or, pour le faire comprendre, je ne puis le fonder que sur le rêve; je ne puis le faire accepter qu'en mettant tout le monde en connivence avec l'irréel. Je n'ai atteint à une certaine conviction que par le détour d'un long doute sur ce que je croyais être un mirage.

En revenant de la cuisine — je n'avais allumé aucune lampe — je vois une raie de lumière jaune dans la porte condamnée de l'alcôve. Raie sans éclat, comme une phosphorescence. Ce qui, au premier abord, ne m'a pas fait penser qu'elle provenait d'une source de clarté placée derrière la porte. Je me couche et je me rendors. Puis je ne sais trop s'il faut dire que je me réveille ou seulement rêve que je me réveille. Dans la pièce noire où je crois avoir ouvert les yeux, la fente brille toujours d'un éclat jaune. Cette fois mon esprit que rien ne retient de fabuler, s'étonne. Il veille bien tard, le voisin. Il y a donc un voisin. Cette découverte me rend confus en même temps qu'elle me fait plaisir. Je suis un peu honteux que, faute d'être averti de sa présence, nous n'ayons jamais pris garde ni de baisser la voix ni d'étouffer les bruits. Quelle opinion a-t-il de nous? D'autant plus que ce doit être un personnage original. S'il ne dort pas à une heure si avancée, il travaille ou il pense. Il mène une existence hors cadre. J'imagine un philosophe chevelu et — voilà

l'origine de mon plaisir — je prends sur moi de ne pas bouger, de ne pas aller coller mon œil à la fente, de ne pas réveiller ma femme. Qu'il médite sereinement. L'idée que cette sérénité, à partir de cet instant, dépend en partie de moi me réchauffe le cœur. Je protège *l'inconnu.* Une complicité me lie à lui. Son secret devient mon secret et sa quiétude ma quiétude. Ici, mes spéculations s'embrument. Je crois que je me rendors.

Le lendemain, ce qui offense d'abord ma vue, c'est le désordre de la pièce. La fente que je cherche des yeux est difficilement identifiable parmi d'autres fentes et lézardes. Je me persuade avoir rêvé. Marthe est déjà debout et m'explique que si l'on refait l'alcôve, il faut aussi refaire la chambre. « Pendant qu'on y est... Un peu plus, un peu moins d'inconfort... » J'acquiesce. Faiblesse ou secrète complaisance? Je me dis quelquefois qu'à force de refaire, elle comprendra la précarité du faire.

Le soir, à mon retour du bureau, le désordre est à son comble. Tous les meubles au milieu de la chambre, comme des montagnes autour de la cuvette du lit. Je suis de mauvaise humeur. Ce tohu-bohu est ridicule. Il nous empêche de vivre. Pour abréger notre soirée gâchée, parmi les papiers déchirés, l'escabeau et les pots de colle, nous nous couchons très tôt. A deux heures du matin, je me réveille en sursaut. Je ne reconnais pas la nuit. L'ombre des meubles plus noire que le noir des ténèbres pèse sur moi. Angoisse. Jusqu'au moment où j'aperçois, entre l'armoire et trois chaises empilées, la fente lumineuse. Je n'avais donc pas rêvé. Cette continuité de l'irréel dans la discontinuité du réel — cette pièce chamboulée où je me sens étranger — m'émeut. Je m'y accroche. J'y vois le signe d'une surréalité permanente en laquelle je puis avoir foi. La preuve, c'est qu'après être allé boire mon verre d'eau coutumier, je vois toujours la fente jaune. Je n'ai pas marché en somnambule. J'ai dû prendre garde d'éviter plusieurs obstacles. Je suis adroit, ingambe,

comme un chat qui a l'air doué de pouvoirs magiques, mais il est simplement souple. Cette maîtrise de mes réflexes qu'à cette heure de la nuit personne ne possède autour de moi me donne envie d'accomplir sans tambour ni trompette quelque chose d'extraordinaire. Je m'approche de la fente, j'y colle mon œil. D'abord, je ne distingue rien de précis. Des esquilles de bois se croisent devant mes yeux, grossies, revêtues d'un duvet pelucheux, comme lorsqu'on regarde un objet à travers un écran de larmes. De la paille lumineuse et rayonnante. Puis, à travers des interstices qui s'agrandissent et se rétrécissent en cercles mouvants, je crois apercevoir *l'autre côté*. Comme nimbés d'une auréole, je vois un pied de lampe, une pantoufle et, entre deux, une main pendante qui appartient sans doute à un homme couché. Cela seulement. Rien ne bouge, rien ne respire. Déçu, j'aiguise mes autres sens. Ils suppléeront peut-être à ma vue défaillante. J'écoute, je hume à petits coups. Pas le moindre craquement; aucune odeur. Toujours prompt à chasser l'illusion (il doit y trouver un plaisir de revanche) mon esprit me souffle : « C'est un homme qui dort sans avoir éteint la lumière. » Donc un homme ordinaire, qui dort comme tout le monde; à ceci près qu'il a oublié d'éteindre sa lampe. Cet oubli ne me regarde pas. Je regagne le lit. J'y retrouve le corps de Marthe, sa chaleur. Somme toute, je suis moins désappointé que je ne pensais. Je suis content que l'autre dorme, comme ma femme à mon flanc, comme je m'y prépare à mon tour. Le voisin et moi-même, nous sommes à égalité. Pareillement inoffensifs pendant le temps où le soleil ne nous éclaire pas. Par la fente jaune qui ne m'a révélé aucun mystère passe maintenant un courant continu, dans un sens et dans l'autre, d'humilité humaine. Communion silencieuse. Un engourdissement me prend. Et soudain — quand? une heure ou deux heures plus tard? — la faille lumineuse me réveille encore ou m'apparaît dans mon sommeil. Cette fois, elle ne sollicite pas ma curiosité.

Sa fixité que rien n'entretient — ni ronronnement, ni exhalaison, aucun signe de vie — me bouleverse. Elle ne cache rien : elle affirme. Mon esprit interprète : « S'il était mort... » Bien sûr, c'est évident, il ne peut être que mort. Le courant d'humilité humaine roule vers moi un flot amer. *L'autre,* par son mutisme, son immuable luminosité, m'apprend ce que je suis. Je n'ai plus à progresser vers une quelconque initiation. Je sais. Je reste figé au fond des draps, presque semblable à lui. Mais cette immobilité même suscite en moi une ébauche de tentation, qui est peut-être aussi un début de fuite. Je ne veux pas être seul à savoir. Je souhaiterais que nous soyons deux. Ou plutôt j'éprouve le besoin d'enseigner ce que j'ai appris. Ultime forme d'activité qui sauve de la stagnation. Marthe dort à côté de moi. Je ne songe pas à la réveiller. Je n'ignore pas qu'elle me rabrouerait. Nous serions bien avancés! J'essaye seulement d'agir sur son sommeil. Dans la mesure où je m'interdis le moindre mouvement, j'augmente la signification de mon immobilité. Une signification qui ne pourra pas ne pas pénétrer son inconscient. Elle va percevoir la paralysie qui nous entoure, entendre le silence, sentir l'absence d'odeur, interpréter l'anormal de cette situation désespérément normale. Après tout, je ne sais si cet homme, derrière la porte condamnée, est mort ou endormi. Je ne possède aucune preuve. Je n'ai pas envie d'en recueillir. Je me les fournis par mon propre comportement. Cette histoire, ce n'est pas au-delà de la paroi qu'elle s'est déroulée en des temps indéterminés. C'est en moi-même qu'elle s'élabore maintenant. Et cette élaboration m'occupe à tel point que j'en néglige ce que je devrais faire. Porter secours au voisin. Qui sait s'il n'est pas seulement évanoui. Il faut bien me l'avouer. En cette fin de nuit, j'ai manqué d'initiative. Il est possible aussi qu'étant en plein cauchemar, ma passivité ait fait partie de ce cauchemar. Mon rêve consistait précisément à me justifier de ne rien entreprendre. Je monologuais à

l'adresse de Marthe : « Ce grand travail de remise à neuf, tout ce beau dynamisme, tu vois où cela nous mène? Voilà l'œuvre du progrès : on espère atteindre le plein, on débouche dans le vide. A la dernière seconde, le premier volet du mot bonheur culbute, comme une cible percée remplacée par une cible vierge, et on lit le mot malheur. Tu as ta part dans cette substitution. C'est même toi qui l'a provoquée. Alors jouis de ton ouvrage. Réveille-toi, oiseau stupide! Ou plutôt non, continue à dormir. Tu serais capable de trouver un remède. Dors, ma naïve, cette nuit, la nuit prochaine, l'âme en repos, sans inquiétude ni méfiance. Peut-être que la jambe de *l'autre* va se détendre. Cela fera un crac qui t'arrivera en songe. Peut-être que dans deux ou trois jours, il va se mettre à sentir; un parfum doux, insinuant, qui t'inspirera dans le sommeil de drôle d'idées... Non, ne soyons pas macabres. Pas besoin d'odeur, les idées suffisent. Et moi-même, sans l'aide du voisin, je suffis à te les inculquer. Tu entends comme je t'endoctrine? Tu te transformes, n'est-ce pas? Tu vas savoir? Tu vas te réveiller? »

Impossible de le nier, une certaine cruauté m'habitait, aussi bien à l'égard du mort qu'à l'égard de ma femme. J'ai peine à en déceler la cause. Soif d'avoir raison, sans doute. C'est l'explication la plus simple et si elle devait être la bonne, je n'aurais aucune excuse. Mais je dirais aussi tendance de tout mon être à préférer le signe à l'effacement du signe par l'action charitable. Laisser tout en état, afin que les choses témoignent. Tenir pour plus précieuse la leçon du destin aux hommes que la modification de ce destin par les hommes. Et la fatalité de la mort étant claire, en partager la révélation avec autrui. Avec Marthe. Une force irrésistible me retenait d'accomplir le moindre geste. Tel était le scénario du rêve, que je ne pouvais transgresser sans détruire la situation exceptionnelle où nous nous trouvions et dont j'avais l'obligation de tirer avantage. Il me semblait que cette

cohabitation inattendue avec le voisin était bénéfique pour ma compagne, que les effluves subtils et parcimonieux qui nous parvenaient de *l'à côté* embaumaient ses narines, sa chair et jusqu'à son âme. Elle sortirait de ce bain assouplie et comme rendue invulnérable d'avoir respiré un instant le souffle insipide de la vulnérabilité totale. Non, je ne pérorais pas du haut de mon assurance. Je ne désirais pas l'humilier. L'aveu de sa faiblesse m'apitoyait d'avance. Tout au plus, à demi sommeillant et presque sans volonté, je l'accompagnais tout endormie — une ombre à mes côtés — jusqu'au bord de ce fleuve qu'on ne retraverse pas, je l'assistais dans le rite d'y tremper le bout de l'orteil qui nous rend pour toujours trébuchants d'une très sage boiterie. Certainement, j'attendais aussi de ce voyage accompli ensemble, l'un derrière l'autre, dans l'ignorance de notre commune participation au pèlerinage — j'ai l'expérience qu'il se passe tant de choses essentielles dans le sommeil, de chair en léthargie à chair en léthargie — j'attendais la signature d'un nouveau pacte entre nous. Ou, d'une manière plus vague, une communion de nos deux êtres dans justement ce qui rend leur communion précaire. Ou alors, si rien ne se produisait, que Marthe s'éveille! Qu'elle reprenne les choses en main, qu'elle mette un terme à cette intrusion de l'invisible. Mon rêve avait besoin d'être communiqué — il consistait même tout entier dans cet effort de communication — pour devenir réel. Peu m'importait ensuite qu'on prît des mesures pour l'effacer de ma mémoire. Cela valait peut-être mieux ainsi. J'ai perdu le souvenir de ce que je souhaitais vraiment, ne sachant trop si un dialogue avec ma femme eût signifié ma victoire apparente et en réalité ma défaite pour avoir mis au jour ce qui doit rester caché ou, au contraire, ma déconfiture visible et mon triomphe secret, le mystère étant combattu et refoulé dans le mystère. La nuit s'acheva sans événement.

Le lendemain était un samedi. Je ne vais pas au bureau

ce jour-là. Lorsque j'ouvris les yeux, Marthe préparait du plâtre pour en couvrir la fameuse porte. Plein de mes réminiscences nocturnes, je lui demande si elle a bien dormi. « Très bien. » Si elle n'a rien senti. « Rien. Pourquoi? » Si elle n'a pas rêvé. « Non, je ne crois pas. » Ces réponses ne me troublent pas, ne rejettent pas dans l'illusoire mes visions de la nuit. C'est pourquoi je dois avoir l'air de lui cacher quelque chose. Elle me regarde avec curiosité. J'hésite à tout lui raconter. Mais l'atmosphère n'est pas propice. Marthe s'affaire. Elle n'écouterait mes bavardages que d'une oreille. Je baguenaude d'un coin à l'autre et, soudain, les choses se précipitent. Je vois Marthe, armée d'un pinceau, prête à badigeonner la porte. La fente va disparaître. Mes élucubrations n'auront jamais de sens. Ce passé tout récent n'affleurera pas à la surface du présent. Je sais que je trahis l'invisible en le rendant visible; je sais qu'on l'enfoncera du pied dans l'ombre d'où je l'aurai sorti et qu'il est nécessaire que cela se passe ainsi. Pourtant, le devoir le plus élémentaire (il est possible que je pense au mort) et le devoir le moins explicable (ici tout se brouille) m'obligent à dire : « Tu as vu cette fente? — Oui. — Tu n'as pas envie de voir ce qu'il y a de l'autre côté? — Oui. — Je crois qu'il y a un mort. » Marthe glisse une spatule dans la fente, fait sauter un morceau de planche. Elle voit la lampe allumée, pâle dans la clarté du jour, fantômatique, exsangue, et ce que cette lampe éclaire. Elle court au téléphone. Elle appelle le commissariat. Je la regarde agir. Les décisions qu'elle prend confirment l'hallucination en même temps qu'elles la détruisent. Elle tire *l'autre* hors des brumes et le repousse en même temps. A la fois, elle m'approuve et me désapprouve. Cette mutation du rêvé en vécu — trait sifflant d'une flèche que ni l'œil ni l'oreille n'enregistrent vraiment — est un bien curieux moment à vivre.

Dès lors, très exactement depuis l'instant où j'ai prononcé la phrase « Je crois qu'il y a un mort », l'événement

ne m'appartient plus. Je ne suis plus guère moi-même. Pour la raison que l'initiative de ma femme a renversé la situation. Le secret que je couvais, c'est moi qui ai l'air de l'avoir éventé. J'ai le mérite d'avoir déclanché l'action qui nous a délivrés du cadavre. Un mérite que Marthe ne s'est pas adjugé. Elle disait *nous* au téléphone et ne m'a posé aucune question. Mais moi, je m'en pose des questions. Je suis coupable d'un délit de non assistance. C'est bien ainsi qu'on dit? Ma conduite est-elle vraiment délictueuse? Et pourquoi pas celle de Marthe, celle des autres? Il ne m'a pas paru, tout à l'heure, que les préposés à la disparition des cadavres se soient montrés particulièrement déférents à l'égard du défunt. Le soupçon m'est venu, au contraire, que j'avais été seul à lui rendre des honneurs. J'ai senti que l'honnêteté civile n'avait pas grand-chose à voir avec le respect humain, tandis que ma nuit d'insomnie (ou de cauchemar) touchait, elle, de très près... à quoi? Face à la mort, il est bien difficile d'établir des nuances. On dirait que tous les comportements se valent. Ce n'est pas nous qui ne jouons pas son jeu, c'est Elle qui n'entre pas dans le nôtre, bien qu'elle en soit l'issue fatale... Cependant, à travers le sommeil de Marthe, il me semble que je progressais doucement vers ce qu'il faudrait appeler notre plus intime commun dénominateur. Si intime, justement, que... Taisons-nous. Cette fois, oui, je crois que je pérore.

Ma femme n'a pas changé. Plusieurs fois, je lui ai adressé un demi-sourire fautif auquel elle a répondu par son habituel sourire mi-amusé, mi-tendre, qui signifie : « Des femmes comme moi, il en faut bien... » Pendant que j'écris à cette table — comme si j'avais à me défendre devant un commissaire qui, m'ayant écouté avec impatience, dira en se tournant vers son adjoint : « Complètement sinoque » — elle pose le papier peint dans l'alcôve. Elle est de celles qui habitent la rue et moi de ceux qui gîtent dans le fond des maisons. Sans moi, elle n'aurait

guère de raison de s'agiter; sans elle, je n'aurais guère d'occasion de rêver. « Les songes naissent au sein de l'activité », dit l'Ecclésiaste. Quoi qu'il en soit, l'un poussant, l'autre freinant sur une route impossible à quitter, il nous faudra bien traverser le chas lumineux de la porte condamnée. Nous nous y serons, sans le savoir, préparés l'un par l'autre. Quelquefois, Marthe est tout à coup triste. C'est qu'elle y pense. Et moi j'y pense aussi quand je m'efforce d'être gai pour lui plaire. C'est sans doute que nos corps, côte à côte dans le lit et la nuit, conversent ensemble de tout cela.

ALAIN GUÉRET

A perte d'absence

Pour A. M. S.

Du lait noir de tes seins où la cendre diluée avait goût de prémices
Et dans les hypothèses de tes seins dépouillés,
De la profilée de tes seins délivrés (calme d'arches laurées d'ors éphémères),
De la solitude de mémoire à hauteur de mémoire,
S'est levé le strident d'un long chant cicadaire.

Mais ton sourire intact abusant le silence
Et tes yeux grand ouverts sur la voûte du secret
Que sont-ils, riveraine impassible des bulles de mon songe?
Quelle angoisse s'officie sous le dôme de tes seins?
Quelle es-tu, autre de tout amour qui balanças mon corps du soleil au vertige,
Plus belle que profondeur
Plus profonde que beauté?

« Ma beauté est la vie, et la vie ce qui meurt.
O Mort toujours nouvelle aux plis de mon manteau scellée! »

Célèbres enfin, femme! ta peau de feu
Ta nuque creusée d'invisibles départs hantés jusqu'aux fins d'horizons fauves
Ta paupière de mer, ta condition lente de bouche.

La sueur d'abord, rencontrée au partage des seins
Descente! surprend encore dans la crêpelure noire. Plus bas, plus bas, la bouche moite! Ha! Poudre noire de la charge du désir!
Le secret du soleil glisse au profond du sexe
Tapissé de lumière.
Je parle d'une rencontre ici et d'un premier apaisement, déjà le mensonge, je veux dire : l'odieux doute de noces, s'effritait.
C'était le soir.

Mais la vague se creusait en la calme marée et déferlait, violence!
Ha! flammes, nappes du désir aux sistres cranelés
Le soleil encor à rafales dans ta chair.
Etalingure des sexes, les jambes étarquées, le muscle devient
Ambre
Et l'acier surchauffé porte l'ambre à bouillir
A crier!
Eblouissement de l'arc, avant les soubresauts
De la brume dernière.
Echéance d'une paix.
Heureuse.

Mais la présence encore
Et la figure encore dans le chant de la pluie
Et l'odeur encore dans les plis de la laine
Et la chaleur enfin et la même lumière qui vêtit nos rencontres
Ecrasent le mensonge au calcaire du désir.

Ayant appris à plaire, au faîte des principes j'admirais l'ordre des raisons. Tu m'as appris à haïr, tu m'as appris à aimer — si vite que cela semble un passage de l'autre côté de la raison.

Nulle part je ne t'ai cherchée, je ne pouvais pas savoir que tu existais. D'une seule fois tu apparus — si brusquement que cela semble un passage de l'autre côté de la raison.

Entre deux piliers de bois peint, entre deux nègres de bois doré, c'étaient un mortier, un pilon, c'était un coffre de palissandre, c'étaient des vasques de marbre jaune, c'était la potiche de faïence bleue, c'étaient les tuiles faîtières, les bureaux plats, la tapisserie du Quinzième, c'étaient deux nègres de bois doré

Que je voyais.

Mais dans la tranquillité d'un coude replié, derrière la baie d'une paupière sur la mer, dans la chevelure de soleil et de vent, je retrouvais l'oiseau moqueur

Et nous nous reformions dans nos corps refermés, l'oiseau reconnu se parfumait de miracles.

Haute époque de hautes espérances!

Antiquaire mon antiquaire, taillée au faîte d'un grand bonheur calcaire,

J'avais appris à plaire, tu m'as appris à aimer. A haïr.

Levant la tête hors des colonnes (regard qui creuse les couches compressées du temps) je chancelle sous l'abîme ouvert

Plus fort que moi. Violente et désirable, lancinante

Comme toutes choses lacérées : sensitive sous les doigts happant sa frémissante surprise, kola acide et lente sous la langue racornie, stridence des élitres, crapauds qui

tantôt glouglottent dans une nuit poisseuse tantôt mugissent, soleil qui la longue porte fou
Tam-tam comme l'âme d'un peuple au marteau, toutes choses qui lancinent tam-tam
Chant aimé de l'esprit, abîme qui fracasse
L'Absente!
Je crie famine, l'Absente! je crie oui je pleure de comprendre toutes choses épanouies miraculées
Initié je suis sacré sorcier.
Sorcier parce qu'une femme m'apporte son amour nu, comme les épaules au bain luisantes,
Et c'est là, Absente plus que moi-même amante, ton reproche?

Le nom des ruissellements de silence je te dirai
Le nom et la naissance, ô mon absente.

Au retour sur la rive de nos fronts accolés je mêlerai tout bas aux secrets de ton corps
Lourd, et lustré des calcaires du désir
Le nom des ruissellements de silence qui fournissent les fleuves
Où nous gouvernerons, impénétrables aux joies, gagnés par les halètements des piroguiers, les essoufflements des pagaies aiguës affleurant les courants
Que nous remonterons imperméables aux lois
Pour surprendre à la source les lamantins
Luisante, où nous baignerons notre haine fervente.

Quand nous aurons souffert la blessure des fleuves, que nous aurons vaincu boueux les courants de l'expérience, tranché dans la douleur à fleur de gorge nos consciences abîmées,
Scintillantes pépites au placer de la source
Scintillantes paillettes au travers de l'eau claire

Nous les aurons trouvées, les richesses dorées
Au fond des eaux vivantes des enfances égarées.

Peut-être alors, ô mon Absente peut-être, saurons-nous replacer une neuve conscience au cœur de la contradiction qui nous fait exister.

Absente dans ma nuit forte, si sombre ta présence
Que je pense être fruit mûr
Rouge violet à la limite du périr
Tache amoureuse sur le grabat des latérites.

Ignoble flaque granuleuse sanglante rien.
Mais plaqué sur la terre bouche à bouche rouge à rouge
Je sucerai la vie
Je sucerai les sucres
Et la mort que resserre la terreuse luxure,
Invincibles, qui montent vers la greffe de tes jambes.

Car déjà les forêts te résonnent
Prenant telle puissance du mot de tes appels
Telle ascension du soleil de ton sexe
Qu'au long des troncs entaillés transpire
Le flux huileux du silence.

Goutte le souvenir à goutte
Si fortement creuse ma main.

Pour lire l'angoisse de ton désir
Pour l'image du chaos des morsures du désir
O blanche parfumée en dévoilant tes yeux
La bouche amère de mon sang,
Je mordrai dans ton sein :

Au piège de nos corps l'éternel encerclé,
Tressés les mots au silence des cheveux,
Confiées mes armes à la moite caverne,
Eprouvés dans le corps
Portés sous l'insulte des soleils
Polis aux dures sérénités des solitudes, les harpons
Que le verbe plante aux chairs de l'éternel...

Jamais sur la blancheur des poitrines mordorées
Tu ne pourras laver cette marque infamante
Des dents sanglante originelle, jamais!

Lisse sur la mer, vierge lisse, l'angoisse
Dure exigeante, de ses paroles a tué
Les spasmes douloureux de la dernière enfance.

Le temps nul de l'absence s'est cerné du péché
Temps du silence chair noire du regret et nostalgie.

Le temps nul de l'attente en douleur s'est lové.
Face à face miroirs de la douleur : Sexe Mort
Infiniment nourris à l'échiquier des glaces opposées.

ANDRÉ MIRAMBEL

Stratis Myrivilis

romancier de la Grèce des légendes et de la réalité

Le roman est, dans la Grèce moderne, une création récente, si on le considère, non du point de vue de ses origines, mais sous l'aspect qui permet de le comparer aux manifestations qu'en attestent les littératures contemporaines de l'Europe. Quand Stratis Myrivilis accède aux lettres, la littérature néohellénique est entrée depuis un siècle dans une ère nationale, et deux révolutions linguistiques, l'une au début du XIX[e] siècle dans les Iles Ioniennes avec Solomos et son école, l'autre en 1888 à Athènes avec Psichari promoteur du vulgarisme, ont consacré la langue démotique comme langue de la poésie, puis de la prose, unifié l'expression et banni le purisme de la littérature. Le roman et la nouvelle — celle-ci antérieure d'une dizaine d'années à celui-là, — sont constitués et occupent l'essentiel de la création de prose. Le roman démotique, dont la première technique remonte à 1897 avec *Le Mendiant* de Karkavitsas, a déjà à son actif une notable production, et déjà s'est différencié selon diverses tendances (couleur locale et étude des mœurs, philosophie, imagination et aventure, roman social, psychologie). Telle est, en bref, la situation lorsque Myrivilis publie en 1915, à vingt-trois ans, son premier recueil *Histoires rouges*, prélude à une œuvre abondante et variée. En effet, six volumes de nouvelles, quatre romans, trois récits, deux recueils de prose lyrique, un volume

de voyages, sont aujourd'hui le bilan d'une production (1) qui couvre près d'un demi-siècle (de 1915 à 1960), et qui doit s'enrichir encore prochainement de deux ouvrages sous presse (2).

Cette œuvre, essentiellement de prose — mais dont la poésie n'est pas absente —, est une œuvre grecque, profondément et purement grecque par, nous le verrons, l'inspiration et la conception générales, qui méritent d'être analysées. Mais il se trouve aussi qu'elle a été contemporaine de grands événements que la Grèce a subis : les deux guerres mondiales de 1914 et de 1940, et l'entre-deux guerres marqué par de vives luttes politiques et sociales dans une Hellade ayant à peine un siècle d'existence nationale et devant faire face, outre ses propres problèmes, à des problèmes qui tourmentent de plus anciennes nations. C'est dire que, d'une part, des influences n'auront pas manqué de s'exercer sur une œuvre si bien placée pour les recevoir, et que, d'autre part, cette œuvre aura l'occasion, en se penchant sur les vicissitudes de la Grèce et en s'alignant sur la littérature existante, de renouveler la technique du genre dont elle relève. S'il faut à l'action du temps ajouter celle du milieu, nous n'omettrons pas de mentionner que Stratis Myrivilis est né à Mytilène, qu'il n'a quittée, adolescent, que pour des études de lettres et de droit à Athènes. Ce que Kazantzakis le Crétois disait de sa patrie pourrait s'appliquer à notre écrivain également : « Je suis Mytilénien, et puis Grec. » L'univers de sa première jeunesse s'étend de Lesbos à l'Attique; insulaire au départ, il s'adaptera au continent grec, mais restera marin. Quel Grec, au fond, ne l'est? Même dans l'Hellène terrien, il y a un marin qui s'ignore. Il est fréquent d'observer, chez les écrivains de la Grèce Moderne, l'empreinte régionale précédant le caractère hellénique national qui s'y superpose sans l'abolir : Myrivilis ne fait pas exception. C'est dire que la grécité n'est pas une abstraction, mais qu'elle repose sur la réalité concrète et diverse des hellénismes locaux dont la synthèse aboutit à l'unité. Mytilène, c'est le bastion à l'Est du monde grec à la frontière

de l'Asie Mineure : c'est, ici, la mer qui sépare deux pays, deux civilisations : Grèce et Turquie, christianisme et Islam. Les événements qui, à l'issue et dans le prolongement de la première guerre mondiale, ont rendu plus profonde la limite entre deux mondes jadis s'interpénétrant, ont été vécus par la génération à laquelle Myrivilis appartient. La Grèce qu'il connaît tout d'abord est une Grèce d' « acrites », c'est-à-dire, pour reprendre l'expression byzantine, de combattants aux extrémités du territoire, une Grèce d'alerte et de « qui vive ». C'est seulement plus tard qu'il découvrira le reste de l'Hellade. Et c'est seulement au cours des années récentes qu'il connaîtra le monde extérieur en visitant les Etats-Unis et l'Union Soviétique.

Ces conditions expliquent que Myrivilis soit porté, presque d'instinct, vers les choses grecques, je dirais même « *la* chose grecque », l'existence même de la Grèce, plus que l'Hellénisme et son interprétation. Il est capable de dépasser l'univers grec, mais c'est à cet univers qu'il revient sans cesse, poussé par une nostalgie de la terre et des rivages dont il a profondément aspiré la poésie avant d'en imprimer le rythme à sa prose.

Si la Grèce occupe dans son œuvre une place essentielle, quelle représentation en donne-t-il? Le titre de la présente étude rapproche deux termes qui s'opposent, même se contredisent, « légendes » et « réalités ». On peut séparer, certes, l'un de l'autre comme on distingue la vérité de la fiction. Mais, dans la conjonction qui en est faite, il n'y a nul artifice : or, l'absence d'artifice est précisément ce qui caractérise l'œuvre de Myrivilis. Cet écrivain travaille au contact direct de son sujet, et le sujet, quand il se nomme la Grèce, offre une synthèse de mythes et de réalités, si intimement unis qu'on ne peut, littérairement, se demander si le mythe sort du réel par transposition ou s'il en est la préfiguration. L'écrivain, ici, ne se pose pas de problème : il s'abandonne à la plénitude de l'Hellade. Sans doute part-il du réel, mais ce n'est pas en vertu d'une délibération : le destin grec l'y a contraint. Plus tard, les œuvres de la légende l'empor-

teront, mais les deux éléments se retrouvent, sans qu'on puisse esquisser de franche et décisive évolution chez l'auteur. Le mouvement de sa pensée obéit plutôt à une sorte de dialectique, qui l'oriente tantôt vers la réalité, tantôt vers le rêve, sans rien de systématique. L'hellénisme de Myrivilis n'implique pas un choix : il est accepté en tout ce qui le constitue.

★

Stratis Myrivilis s'est engagé dans la littérature après que celle-ci eut gagné la bataille de la langue, en prose comme en poésie. La jeune prose démotique, dans la nouvelle et dans le roman, était partie à la découverte du pays grec. A l'actualité de la langue répondait l'actualité de l'inspiration : tel fut le réalisme des premières générations de prosateurs vulgaristes, qui contrastait avec le goût de l'aventure et la recherche de l'édification des romans antérieurs au mouvement démotiste. La Grèce moderne entrait désormais dans la littérature. Myrivilis n'a pas échappé à cette orientation : c'est vers le monde grec que, dès ses premiers écrits, il se tourne. L'exploration a commencé dès la fin du siècle dernier et, de 1893 à 1910, nouvelles et romans décrivent la vie grecque et son cadre; toute une géographie littéraire se constitue : c'est l'Epire et la Roumélie (Epachtitis), c'est le Tagyète et ses vallées (Pasayanis), c'est la province corinthienne (Chatzopoulos), c'est la Thessalie (Christovasilis), c'est le Dodécanèse (Paroritis), c'est déjà Mytilène avec Eftaliotis, mais ses *Histoires des Iles* révèlent une Mytilène vieille d'un quart de siècle. L'observation de Stratis Myrivilis porte sur ce qu'il a connu personnellement, et qui, en vingt-cinq ans, a pu changer : nouveau témoignage complétant le précédent. Il y a plus. A cette même époque, la Grèce se trouve aux prises avec la guerre, autre réalité. Le réalisme de Myrivilis ne sera donc pas celui d'un Eftaliotis, d'un Karkavitsas, d'un Théotokis, celui d'un contemplateur extérieur aux faits qu'il rapporte dans l'unique souci de *faire connaître,* du temps où

la vie grecque à elle seule, avec ses activités et ses passions, suffisait à créer l'événement. Myrivilis a pris part à la première guerre mondiale. Son réalisme est celui du combattant, c'est un réalisme de guerre. Il s'affirme dès les premières œuvres et s'épanouit dans l'une des créations maîtresses de l'écrivain, le roman *La Vie au Tombeau,* qui constitue une date littéraire et est le point de départ d'une rénovation du genre romanesque en Grèce. La « participation » au sujet qu'il traite introduit, en effet, un élément nouveau dans l'art de l'écrivain. Sans doute, ce dernier peut-il interpréter l'événement, mais il ne peut s'en abstraire, et tout ce qu'il en dit est non seulement observé, mais en même temps vécu. Ce n'est pas là une simple distinction de degré, mais de nature, dans l'observation. Car, si l'attachement des premiers prosateurs vulgaristes à la langue du peuple grec les inclinait à prendre leurs sujets dans la vie grecque, ils obéissaient à un mouvement naturel qui ne comportait pas d'obligation. Or, dès que l'écrivain se trouve être à la fois sujet et objet de son étude, il est en quelque sorte engagé par une nécessité du présent. Son observation est actuelle : elle est faite de toute l'affectivité que le réel en action confère, dans le temps où il se crée, à l'intellectualité qui le saisit :

« *Ce n'est que dans ces feuillets,* écrit Myrivilis (*La Vie au Tombeau,* p. 14), *que je noterai les moments saisissants de cette vie comme je les verrai passer en moi-même et hors de moi.* »

Et ici ce n'est pas uniquement à l'homme qui raconte ses souvenirs que l'on a affaire : c'est à l'acteur d'un drame auquel une portion d'humanité participe également; alors, l'acteur s'identifie avec l'auteur, et l'acteur précède l'auteur, — au rebours du théâtre. De plus, l'écrivain signale la conjonction de deux mondes, celui de son être et de sa propre pensée, où il semble maître de lui, et celui de la destinée qui lui est étranger, qui l'absorbe et où il ne peut rien. Il avoue d'une part (*ibid.,* p. 17) :

« *Le courage ne me fait pas défaut. Sans cesse je brûle*

d'une invicible soif de vie intense et de combats; l'amère volupté du malheur qui plante cruellement ses dents dans la chair rend plus intense le sentiment d'exister. » Mais, par ailleurs (*ibid.*) : « *La roue de la guerre!... J'y suis pieds et mains attaché. Bon gré mal gré je ne fais qu'en suivre le roulement indolent et fatal... Elle a l'implacable mouvement passif des lois de la nature.* »

Ainsi s'est formée, tout au début de sa carrière, la vision de l'écrivain. Elle l'obsède dans ses nouvelles, mais surtout dans les deux romans, *La Vie au Tombeau* et *La maîtresse d'école aux jolis yeux,* que près de dix années séparent, sans que l'acuité de la vision se soit émoussée.

C'est à cela que la littérature néohellénique doit « le roman de guerre » (3), qui a pris place à côté d'autres formes du roman, sans les éliminer, mais en apportant des éléments qui pourront transformer la technique du genre. A la différence d'autres littératures où la guerre a inspiré les écrivains de manière différente, créant des courants idéologiques souvent opposés, le roman de guerre tel que l'a conçu et créé Myrivilis — car il s'agit bien là d'une création (4) — a été d'abord une prise de conscience du fait qu'est la guerre, avant même toute orientation vers le roman idéologique ou le roman de combat, comme ce sera le cas pour certains écrivains postérieurs à lui. La guerre, c'est avant toutes choses un arrêt des conditions normales de la vie humaine, de la sociabilité, — ce qui est évident, l'auteur le signalant sans y insister —, mais aussi — ce qui est plus original — des conditions du temps et de l'espace comme cadres de pensée. L'action se trouve désintégrée de la pensée, qui doit faire effort pour s'y réintégrer ensuite selon une échelle différente.

« *Je n'indiquerai ni dates ni lieux. Pareilles choses n'existent plus. Toutes nos journées sont identiques dans leur laideur. Aucun signe n'apporte le moindre changement à la physionomie de l'une ou de l'autre. Elles s'écoulent toutes en une interminable et lente procession, odieusement pareilles, également vides... Le temps s'est arrêté.*

La terre ne tourne plus. Les mois se confondent. Les jours n'ont plus de nom. Il n'y a plus de fêtes. Il semble qu'il n'existe plus ni jours ni nuits » (*ibid.*, p. 14-15).

De là, à la protestation contre la guerre, il n'y a qu'un pas, qui est vite franchi; mais nulle explication n'est cherchée comme pour un fait humain, nulle raison morale ou intellectuelle n'est invoquée pour condamner, encore moins pour excuser ou justifier. La guerre, c'est un autre monde que celui où se développe la vie humaine.

« *Me voici* (*ibid.*, p. 16-18) *définitivement lié au cours monstrueux de la guerre. Evènement sans remède que j'accepte avec un reproche d'étrange fiction comme si je n'en étais pas responsable... C'est la guerre qui travaille ainsi lentement et sûrement... la guerre qui, avant de broyer le corps, décompose peu à peu, impitoyablement, l'âme dans l'emprisonnement de l'existence souterraine.* »

Il faut voir là la source du réalisme de Stratis Myrivilis. Elle se trouve à tel point issue de l'événement que l'invention, l'intrigue, les personnages passent au second plan. Quel est, en effet, le sujet de son premier roman de guerre? le journal d'un camarade de combat tué au cours d'une attaque. Le second? une scène d'hôpital qui finit en aventure sentimentale : deux compagnons d'armes blessés, dont l'un succombe et dont l'autre guérit, puis fait la connaissance de la femme du défunt, institutrice d'un petit village, est aimé d'elle et l'aime. Ajoutons que là, comme dans toute l'œuvre de Myrivilis, la langue est à la fois simple — voire familière — et riche d'images, de métaphores, avec, par endroits, un élément dialectal savoureux. Autant, certes, d'apports au roman : pittoresque dans le détail des scènes, des paysages. Et nul ne songe à nier que tels tableaux ou tels croquis de Macédoine ou de l'île de Lesbos ajoutent d'utiles compléments à la vaste fresque où le roman néo-hellénique a peint l'image de la Grèce, comme, parmi tant d'exemples, cette présentation de la falaise d'un port mytilénien où se situe le sujet de *Notre-Dame la Sirène* (p. 7) :

« *Les assises de cette masse rocheuse plongent au fond*

de la mer. Sa crête s'élève au-dessus des eaux tel un monstre à demi-émergé. Dans son prolongement, les gens du pays ont entassé des blocs de façon à construire sans peine une jetée qui protège à l'est contre les tempêtes. Au déclin du jour, les ombres s'épaississent sur les eaux et le soleil colore la falaise de teintes rosées. La nuit, la masse se détache haute et sombre sur la surface plane du rivage et de l'onde. »

Ou encore (*ibid.*, p. 320) l'éclosion du printemps sur les rivages de l'Egée :

« *Un beau matin, le ciel luit plus bleu, les vagues sur le sable précipitent le rythme de leur respiration. Le large sent le frais, pourtant de brefs éclairs le sillonnent. Les eaux frissonnantes dessinent des cercles d'argent, comme le plumage des paons. Ils s'enchevêtrent et se chassent, innombrables jusqu'à l'horizon. Du cœur de la mer jaillit la saison naissante. Partout battent des ailes blanches et bleues. C'est la fête de l'air, de la terre, des nuages légers et du ciel soyeux... Partout la nature fête le regain de jeunesse qui la plonge de nouveau dans l'éternelle joie divine.* »

On voit ici les qualités de l'écrivain : précision des images, association des couleurs aux formes, et surtout enthousiasme provoqué par la richesse des sensations. Mais on est frappé du contraste entre la peinture des forces naturelles de la vie, qui se situe dans le courant de réalisme du roman grec, et la représentation de la lutte contre la nature, fait de la guerre, qui vient renouveler la conception commune du réalisme, et aboutit à une création.

« *Un secret venait de lui être révélé* (*ib.*, p. 190) : *c'est la guerre qui mène tout ici-bas. C'est à qui vaincra, à qui se tirera d'affaire, en évitant les remous, qu'il s'agisse du monde marin, ou de la terre et des hommes. Le même combat partout. Il faut attaquer pour vaincre. Il faut lutter ferme pour ne pas se faire battre.* »

Une première conséquence de l'introduction de l'élément « guerrier » dans le réalisme de la nature, c'est d'attirer l'attention sur le problème de la mort. Non pas

du point de vue métaphysique — ce n'est nullement celui de Myrivilis — mais comme événement à la fois naturel et antinaturel,

« *une machine qui s'empare de tous les corps en fleur des hommes et des bêtes, et les change en cadavres aux membres froids et tordus* » (*La Vie au Tombeau*, p. 17), et (*ib.*, p. 296) « *la mitrailleuse... semble vouloir à son tour se libérer de tous les coups qu'elle n'avait pas tirés par paresse tout le temps que les autres déroulaient leurs bandes. Tac-tac-tac-tac. Un marteau qui enfonce patiemment des clous sur une grande caisse. Un cercueil?* »

S'il y a, comme on l'a vu, un univers guerrier auquel on n'accède qu'en se détachant de la vie normale, les images qui le peignent ne peuvent, toutefois, empêcher de rappeler les formes de mouvement familières, et c'est là le drame de cet univers : l'accoutumance à la mort.

Une seconde conséquence est la précision qu'apporte, par contraste, cet aspect du réel au réalisme de la vie auquel se plaît l'écrivain. Pour Myrivilis, la vie c'est la nature, et surtout l'homme dans la nature. En effet, ce qui intéresse l'écrivain, ce sont moins les conditions sociales, les cas psychologiques, les conflits sentimentaux, que la relation intime de la nature et de l'être humain, l'homme étant un produit de la nature, et celle-ci étant le cadre nécessaire à la vie humaine. Aussi ne trouve-t-on pas chez Myrivilis la conception proprement romantique de la nature, reflet de l'état d'âme, solitude, mélancolie, mal du siècle ou mal de vivre, etc... La nature, selon lui, c'est l'épanouissement de la vie, lié aux formes et aux jeux de lumière. Il porte le même intérêt aux divers aspects du paysage malgré le contraste des heures. C'est tantôt

« *le jour resplendissant qui fait rayonner de joie tout ce monde bourdonnant et impatient à travers le champ de blé. Un ruisseau babille près de la haie qui limite le champ, en se hâtant entre deux rangs d'arbustes inclinés sur son passage tout au long de sa course* » (*La Vie au Tombeau*, p. 217.)

Tantôt ce sont

« *les nuits d'automne* [*qui*] *enveloppent les îles de l'Egée d'une ombre bleue. Les terres avancent dans une mer pleine d'étoiles. Le sol, les rochers, le bois des barques sont encore chauds. Les eaux respirent d'un long souffle profond. Lorsque s'apaisent les bruits du jour, les mille langues de la mer lèchent les plages et chuchotent dans les creux* » (*Notre-Dame la Sirène*, p. 241).

Ainsi la nature est, pour l'écrviain, une continuelle présence qui fait oublier le temps. Certains sont sensibles à la fuite des jours, à l'action de la durée sur les choses et les êtres, sur le sentiment et sur la pensée. La nature, pour Myrivilis, est un espace qui absorbe le temps et dans lequel tout se ramène à un éternel présent (5). Conception pan-naturaliste, où un Dieu créateur — souvenir d'une antique tradition — s'efface devant l'œuvre qu'il a animée de son souffle, et que c'est le destin de l'homme de célébrer tout en en partageant le bienfait. Cette philosophie, que l'on rencontre fréquemment dans les nouvelles et les romans de Myrivilis, se trouve plus spécialement développée dans le *Chant de la Terre*, qui serait à son œuvre ce que, par exemple, le petit volume *Ascèse* est à celle de Kazantzakis : une profession de foi, une méthode de pensée, où l'auteur, parvenu à sa maturité, fait le point de sa création avant de repartir pour une période nouvelle de production. Il y a dans l'ouvrage de Myrivilis, à proprement parler, moins de méthode de pensée que d'affirmation de la primauté de la nature :

« *l'invincible nécessité* [*pour l'homme*] *de répandre le chant... pour trouver l'apaisement de son cœur* ».

L'hymne à la nature qu'est le *Chant de la Terre* associe à la Vie la Beauté — idée grecque essentiellement —

(« *nous sommes les amants de la Terre... nous conservons au plus profond de notre chair le sceau brûlant de sa beauté* »).

La poésie de Myrivilis ne naît pas du cœur de l'homme, mais de la nature où elle est infuse, et d'où l'être humain

la dégage. Car la vie, c'est aussi l'exploration de la nature, la joie de la découverte, le goût du mystère. Dans les tableaux de la mer où il excelle, l'écrivain dépasse la vision commune, même s'il l'enrichit; il va au delà du connu, et s'attache à la poésie des fonds de mer et du monde sous-marin :

« *On voyait* (*Notre-Dame la Sirène*, p. 126-127) *se dérouler des plages de galets azurées, parsemées de coquillages et de sable vert. Des poissons multicolores passaient et repassaient, heureux de baigner dans cette lumière fluide... Puis on voyait passer des champs sombres d'algues brunes très touffues, qu'agitent les remous mystérieux. Les noirs oursins s'y cachent... Soudain le paysage changeait d'aspect et on voyait s'étaler des nappes de sable mou, tout propre... Là le soleil tissait à un rythme vertigineux des filets de lumière d'or, qu'il faisait et défaisait, les laissant jouer sur la surface claire de la plage sous-marine. Ensuite venaient les grands fonds. A proximité des rudes promontoires, les eaux recouvraient des gouffres de mystère. Des cavernes sous des rocs déchiquetés, des précipices le long desquels glissaient des lianes, des feuilles qui dardaient leur pointe comme des langues au milieu d'étranges fleurs aux pétales de verre et de feu, avec des fruits pourpres nacrés.* »

Ainsi le réalisme de Myrivilis ne se limite pas à une seule perception, mais se répartit d'après des plans qui vont de la nature visible à la nature cachée, selon une découverte progressive du réel.

La nature est le « lieu de l'homme », et c'est également un aspect du réalisme de l'écrivain que la représentation des rapports de l'être et du milieu, ou plutôt des activités que le milieu impose à l'être. Celles qui retiennent le plus l'attention de Myrivilis, ce sont précisément les plus voisines de la nature : le travail de la mer et les occupations des pêcheurs, les tâches de la terre et les métiers des paysans, et aussi en général les activités collectives, plutôt que les gestes propres à un individu, ainsi la cueillette des olives, la réparation des filets, la pêche aux éponges, la récolte et le marché des fruits.

« Sur des tapis de fougères fraîches (Notre-Dame la *Sirène*, p. 245-246) *répandus sur la place, on entassait les fruits que les paysans apportaient des villages pour les embarquer. Des monceaux de grenades, des poires de fin de saison, des coings, des figues sèches. Les gens de Mouria déchargeaient la marchandise, surveillaient la pesée et recevaient leur argent qu'ils rangeaient dans des sacoches noires pendues à leur cou... Des femmes, des jeunes filles, des enfants, assis par terre ou accroupis, triaient les tas, retirant les fruits mûrs... Un bourdonnement joyeux sortait de cette foule et des cafés, où les paysans, en veine de plaisanteries, offraient des tournées et s'en faisaient payer. »*

C'est qu'en effet le problème de l'homme ne se pose pas pour Myrivilis comme étant celui de la destinée, de l'avenir, ou de l'être et de sa condition. L'écrivain considère l'ensemble des hommes tel qu'il ressort de la nature à laquelle il est lié. L'individu n'est pas extrait de la masse; il y serait plutôt intégré. A la différence d'autres romanciers grecs, par exemple de Castanakis qui détache l'individu du groupe car pour lui l'individu est l'essentiel, de Kazantzakis qui sait, à côté ou en face de l'individu, utiliser les mouvements de foule, Myrivilis est sensible au groupement humain, où le repos, comme le travail est « collectif ». Il note en effet

« les visages des pêcheurs qui dormaient dans les barques [ressemblant] aux masques d'or de ces rois de Mycènes au fond de leur tombeau » (*ibid.*, p. 241).

Mais il peint aussi les scènes où les mouvements individuels sont coordonnés en vue d'un effort, ainsi une procession :

« Le cortège se mit en marche à travers les champs. La foule se pressait sur son passage. Des hommes, des femmes, des enfants, des vieillards, le suivaient pour aller invoquer le Seigneur » (*ibid.*, p. 287), ou encore une manifestation où le peuple devient *« une bête énorme, puissante, n'ayant plus qu'une tête unique, une âme unique, quand tous agissent selon une poussée obscure et lourde comme l'instinct, quand toutes les poitrines n'en forment*

qu'une seule... qui se gonfle d'un même rythme haletant » (*La Vie au Tombeau*, p. 20).

C'est presque, là, de l' « unanimisme », puisque, pour l'auteur, il semble que la vie ne puisse s'organiser que dans la masse; mais il y a cette différence avec l'unanimisme de Jules Romains que la prise de conscience collective n'exige pas nécessairement chez Myrivilis une action dirigée par une volonté qui crée l'âme unanime. Le romancier grec voit l'unanimisme jaillir des conditions extérieures, événements ou conditions naturelles. Il semble que, pour lui, l'humain ne tolère pas d'exception, et que le cas particulier ne puisse s'abstraire de la loi générale. Même dans la représentation du héros populaire — et on pense ici aux faits et gestes de *Basile l'Albanais*, sorte d'émule du « pallicare » de Palamas et de l'Alexis Zorbas de Kazantzakis —, les personnages de Myrivilis demeurent toujours attachés au milieu. A plusieurs reprises, au cours de l'élaboration de la prose démotique, le problème s'est posé aux écrivains de la recherche du type ethnique, qui serait pour la Grèce ce qu'est, par exemple, le personnage de Don Quichotte pour l'Espagne. La réponse est difficile après Ulysse, qui est le héros de l'hellénisme de tous les temps. Les héros de Palamas (*Mort de Pallicare*, 1901), de Myrivilis (*Basile l'Albanais*, 1943) et de Kazantzakis (*Les Faits et Gestes d'Alexis Zorbas*, 1946) ont un trait commun : ce sont tous des types populaires, et même campagnards. Mais les conceptions sont différentes, sans toutefois trahir le caractère populaire du héros : chez Palamas, l'orgueil de la beauté sans laquelle la vie ne vaut plus, chez Myrivilis le tempérament belliqueux de l'homme qui

« *s'attaquait à Dieu et aux hommes, aux étrangers et aux siens, toujours prêt à livrer bataille pour le bien comme pour le mal* »,

chez Kazantzakis la philosophie de l'homme du peuple si riche d'enseignements. Mais le héros dont Myrivilis raconte les exploits se donne la mort volontairement et par défi pour n'avoir pu se soumettre au destin commun :

il y a, en face de lui, les traditions, les groupes humains, les passions humaines. Le refus du pope de l'enterrer au cimetière chrétien parce qu'il s'est élevé contre la loi divine oblige à l'inhumer à l'écart, au pied d'un arbre près d'un fossé où

« *les oiseaux du ciel descendront étancher leur soif en guise de pardon pour le renégat... abandonné dans la solitude campagnarde* » (p. 113);

pourtant, tandis que la nature continue « l'épanouissement de la vie », les habitants, redoutant sans doute les conséquences, même posthumes, du sacrilège, décident d'accrocher à l'arbre un lumignon qui gardera le souvenir du mort, et

« *clignotant sous la brise qui agite le feuillage, veillera dans un souci de dévotion sur le silence du grand sommeil* » (p. 114).

On discerne, sous le récit, la conception esquissée plus haut et qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. L'aspect positif qu'elle revêt lorsqu'il y a accord entre l'individu et le groupe, se complète ici d'un autre aspect : celui du conflit, mais qui est traité de telle sorte qu'il apporte une confirmation à ce que l'auteur laisse entendre plutôt qu'il le formule.

Les éléments du réalisme de Myrivilis, dont le roman néohellénique a bénéficié, ne se présentent pas dispersés, sans liaison. Tels qu'ils apparaissent au fur et à mesure que l'œuvre s'élabore, ils s'enchaînent les uns aux autres, selon une échelle de valeurs qui va du fait brutal à l'être humain, mais sans rupture, et que l'écrivain parcourt sans cesse : « Entre la nature et les hommes qu'elle crée, il se meut avec une totale aisance », écrit un de ses critiques (6). Le mot de « système » ne conviendrait pas, si on entendait par là une construction d'idées, où l'abstrait l'emporterait sur le concret. Myrivilis atteste la prédominance de l'image sur l'idée. La littérature, ici, se superpose à la philosophie, ou plutôt en tient lieu. Tel est le secret de ce prosateur : suggérer la réflexion en créant le monde des sensations.

★

La limite, que d'autres littératures établissent dans le champ de leurs observations entre le monde naturel et le surnaturel, n'est pas rigoureuse pour la littérature néo-hellénique, de sorte non seulement que naturel et surnaturel se mêlent souvent, mais encore que le problème du surnaturel ne se pose pas pour le romancier grec comme il se pose pour le romancier d'Occident. Alors qu'ici les conflits entre religion et libre-pensée peuvent constituer le sujet central d'œuvres romanesques, et qu'il existe, en dehors même des conflits, des courants de religiosité ou d'agnosticisme qui pénètrent les créations littéraires (si le roman naturaliste français a été surtout le roman de la libre pensée, la littérature a connu par la suite le roman « catholique » et le roman « protestant »), en Grèce, on ne saurait parler d'un roman « orthodoxe ». La prose grecque ne s'est engagée ni dans une voie critique à l'égard de la religion héritée et nationale, ni dans une position apologétique de l'orthodoxie. Pour elle, la religion est un élément de la vie grecque, qu'elle atteint soit par la tradition, soit par le folklore, mais dont elle ne définit pas le domaine par rapport à la nature (7).

C'est surtout la légende, mi-païenne, mi-chrétienne, plus que le dogme ou le système de pensée, qui retient l'attention des écrivains de la Grèce Moderne; elle constitue d'abord un élément de pittoresque, qui mérite de prendre place dans le domaine du roman de la couleur locale. Tels récits de Drosinis jadis, plus récemment de Voutyras, montrent comment cet élément peut être utilisé. Le mythe lui-même, plus profond et plus riche d'enseignement que le simple fait légendaire, peut aboutir au système : l'œuvre poétique de Sikélianos en apporte la preuve; Kazantzakis, de son côté, en esquisse la théorie (8). Chez Myrivilis, aucune théorie, aucun système. La légende et le mythe — dont le soin de l'interprétation est laissé au lecteur — font partie de l'ensemble naturel et humain. C'est à ce point de vue qu'il convient

de les considérer, sans en chercher la genèse. Ils sont comme un embellissement de la vie, et c'est à cause de leur valeur esthétique, par la poésie qu'ils contiennent, que la littérature se doit de ne pas les négliger. Si le conte populaire, d'inspiration essentiellement mythique, est écarté de la littérature parce que celle-ci s'attache au réalisme, en revanche la littérature peut incorporer à son domaine les éléments légendaires qui se trouvent liés à la réalité et que l'observation des choses et des hommes lui révèle. Ainsi, l'écrivain n'a pas à écarter de son champ d'étude cet aspect du surnaturel : il le rencontre sur sa route, il le traite en fonction de l'importance que le commun des hommes lui reconnaît et du rôle qu'il joue dans l'économie de la vie humaine.

Au surplus, ces éléments ne sont pas épars chez Myrivilis, qui ne procède pas par brèves et simples allusions. Il s'agit d'un monde sous-jacent, dont la nature cache et décèle à la fois, pour ainsi dire, le mystère, et que l'analyse de l'œuvre de l'écrivain montre réparti sur trois plans : *la nature elle-même, l'action de l'homme sous l'effet des forces mystérieuses, les croyances de l'homme relatives aux êtres surnaturels.*

Il y a, certes, dans la représentation des forces naturelles une personnification qui est de caractère littéraire, et ce n'est pas là chose neuve. Toutefois, les écrivains de la Grèce Moderne rejoignent, sur ce point, la conception populaire, quasi animiste, au point que la limite apparaît mal entre ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas. Voici, par exemple, chez Myrivilis (*La Vie au Tombeau*, p. 16), la vision suggérée par le seul mot « Révolution » :

« *Quand je ferme les yeux, je le vois écrit sur la page noire de la nuit en lettres phosphorescentes, aussi vivantes que des serpents nés de l'éclair. Soudain j'éprouve quelque chose d'étrange. Des bannières rouges giflent l'air et, comme des aiguillons, leurs hampes lardent le ciel majestueux, tout fier de ses couleurs nationales tel un édifice public. Des sifflements montent dans le bleu de l'espace, fusées sonores de rage et de triomphe. Des tambours mugissent par milliers comme un tonnerre lointain*

roulant sur la voûte du ciel. » La guerre (*ibid.*, p. 17-18) est « *une énorme bête aux dents de fer qui mâche, indifférente, sans se presser, la chair humaine palpitante* ». Le canon (*ibid.*, p. 60) « *tapi au fond de son repère secret, tend de toute sa longueur son cou monstrueux bariolé comme un cou de girafe. Il crache le tonnerre et le feu par sa gueule ronde, s'ébroue et rue sur place comme un fauve enchaîné sans jamais assouvir sa colère insensée* ». La préparation à l'attaque (*ibid.*, p. 320-321) est ainsi évoquée : « *du chaos glacial se hisse jusqu'au sol un monstre gigantesque... qu'un Titan vengeur harcèle sans pitié de ferraille en fusion, tandis que la bête se replie dans l'ombre avec d'horribles soubresauts. Elle hurle en ouvrant ses innombrables gueules, gémit, menace, souffre. Il semble même que c'est toute la nature qui mugit, siffle et blasphème. Les cavernes sont devenues des bouches qui poussent des cris s'achevant en lamentations... Des langues rouges de feu jaillissent de la terre et lèchent la nuit* ». Voici maintenant une description de tempête (*Notre-Dame la Sirène*, p. 16-17) : « *Les vagues sortent sans bruit de la brume, dressées comme des dragons; leurs rangs hostiles descendent en un ordre terrible. A mesure qu'elles approchent, elles tendent leur poitrine gonflée, tachetée comme une peau de tigre. Par derrière, elles agitent au vent une chevelure d'écume. Elles s'ébrouent et s'avancent, animées d'une colère de titan. A la fin, elles prennent leur élan, bondissant en hurlant, pour aller s'aplatir sur le rocher de Notre-Dame... Le démon de la tempête se déchaîne à travers la nuit, lance des sifflements de tous côtés, au milieu des agrès, dans les cheminées. Il enfourche même l'arc où pend la cloche de la chapelle, s'accroche au battant de métal et frappe en désordre, à coups effrénés* (9) ».

Les souvenirs du folklore grec affluent : l'assimilation des cataclysmes naturels, la guerre y compris, à des génies malfaisants est chose courante dans les contes et les chansons de la Grèce Moderne, et on voit ici l'écrivain s'imprégner, en quelque sorte, de la mentalité populaire pour en faire passer le contenu dans l'œuvre littéraire. On notera, en outre, que ces forces animées sont essentiellement des forces du mal, et qu'elles s'acharnent non

seulement après les hommes, mais après ce qui peut protéger l'être humain, notamment les symboles et les objets du culte chrétien : c'est, ici, le rocher consacré à la Vierge, la chapelle et sa cloche. La survivance des éléments du paganisme dans une atmosphère de christianisme apparaît ainsi comme une lutte du Bien et du Mal, que chacune des conceptions religieuses incarnerait. Bref, ici, l'image littéraire n'est pas seulement une transposition due à l'artiste, elle a son point de départ dans une croyance qui en élargit la portée.

Le second aspect du surnaturel est l'action humaine, soit s'exerçant sur les choses et les êtres, soit dictée par une inspiration mystérieuse. Dans le premier cas, ce sont, notamment, les rites magiques d'exorcisme pratiqués, par exemple, pour guérir une maladie. Ainsi, dans le roman *Notre-Dame la Sirène* (p. 51), une vieille femme amène autour du lit d'une fillette agonisante trois personnes du même nom de Maria, qui doivent exécuter certains gestes afin de chasser le mal :

« *Les trois Maria s'agenouillèrent et encensèrent l'enfant, l'une après l'autre, par trois fois, en rond autour de sa tête, puis en croix. Pendant ce temps, la vieille marmonnait des formules d'exorcisme. Le rite accompli, elle prit des charbons rouges de chaque encensoir et les plaça dans une soucoupe. Par dessus, elle jeta un clou de girofle, et souffla légèrement. Elle regarda monter la mince fumée jusqu'à ce que la plante eût fini de brûler. Elle tourna alors vers les trois Maria un regard éploré, qui signifiait : « Le clou de girofle n'a pas sauté sous la flamme. La malade ne s'en relèvera pas!* »

Dans la même œuvre, on trouve plus loin une description d'un rite funéraire au moment où une personne vient de mourir (p. 253) :

« *Maria lui ferma les yeux, lui attacha la mâchoire avec un linge propre. Puis elle plaça près du corps une soupière blanche avec de l'eau et une serviette blanche, comme c'est la coutume, pour que l'archange Saint-Michel, le noir messager qui emporte dans son île les âmes des chrétiens, puisse laver et essuyer son sabre.* »

D'autre part, l'interprétation des rêves relève, elle aussi, de cet aspect du surnaturel, en ce que l'homme agit conformément à ce qu'il a vu au cours de son sommeil, et que c'est en vertu de la puissance magique du songe qu'il règle sa conduite. Dans le roman précité (pp. 312-313), un père raconte comment il doit rechercher le cadavre de son fils, parce qu'il a vu en songe le mort se révéler à lui et le solliciter :

« *Il était debout devant moi, les mains dans le dos, selon son habitude. Il penchait la tête, semblant honteux de se montrer. Ses paupières étaient baissées... Mais le voilà qui lève les paupières : elles étaient vides! sans globes. Deux trous vides... Je suis dévoré par l'angoisse. Je pense à toutes sortes de choses... des choses affreuses... Je suis venu pour que vous m'aidiez... Prenez votre barque, sortons en mer, cherchons...* ». Lorsqu'après de multiples recherches, un pêcheur (p. 316) retrouve le cadavre, il « *s'aperçoit que les paupières étaient vides. Les poissons avaient dévoré les globes des yeux. Le pêcheur se rappela le rêve de Fortis et frissonna* », tandis que le père éploré conclut (p. 317) : « *Il est venu la nuit me demander ses yeux...* »

Ces observations montrent la place que tiennent dans la vie du peuple grec la légende et le mythe : une part notable du comportement humain est commandé par eux.

Mais il y a plus. La croyance aux êtres surnaturels occupe dans la mentalité hellénique un champ plus vaste encore. Cette croyance est née du contact même avec la nature, et le roman de l'*Argonaute*, que Myrivilis a écrit pour l'enfance, prépare déjà le terrain au surnaturel par la contemplation du naturel : l'amour de la mer, la soif d'aventures, le goût de l'héroïsme, l'homme et la nature. Dans le récit, écrit dix ans plus tard (1946), et intitulé *Pan*, l'écrivain met en scène un innocent qui vit dans le commerce des fées ou néréides. Il est question, là, d'un cas dont la portée est limitée, car les conséquences de la croyance ne sont pas représentées comme atteignant la collectivité. C'est, par contre, dans le roman *Notre-Dame la Sirène* que le surnaturel se trouve le plus mêlé à la

nature et à la vie humaine. Non seulement, en effet, les êtres surnaturels sont décrits comme vivants avec des attributs définis :

« *Il y a,* dit une vieille femme (p. 193), *deux sortes de fées. Celles qui sont sur la terre, et les autres sur la mer. Les premières, ce sont celles qui errent dans les vallées et le long des rivières, qui vont au clair de lune et qui guettent aux croisements des chemins... Les autres, ce sont les fées de la mer. On les appelle les sirènes... leur sourire est un piège pour attirer... Le timonier... écoute leur voix douce et il est ensorcelé.* »

Mais le mélange de naturel et de surnaturel constitue, au surplus, le sujet même du roman : une enfant, mystérieusement trouvée dans une barque, est d'une si rare beauté qu'elle passe pour être fille d'une sirène; son destin est d'échapper aux passions des humains et de se vouer à l'adoration d'une Madone, objet d'une dévotion populaire, peinte sur un mur de chapelle, et dont le corps est celui d'une sirène, d'où son nom.

« *Sous les rochers, tout au fond de la mer,* lui dit-on (p. 139), *c'est là que les Sirènes ont leurs grottes, recouvertes de perles et de coquillages fins... Ta mère à toi était une de ces sirènes. Ses yeux étaient émeraudes et ses cheveux avaient la couleur du miel.* »

Mais la légende, au lieu d'être située dans un univers irréel, se développe au milieu des agitations humaines : les réfugiés d'Asie-Mineure, la vie d'un village de pêcheurs, les drames des passions. L'art de l'écrivain consiste à rendre vivante l'image d'une Grèce où on passe insensiblement de la nature à la fiction et inversement. Myrivilis a eu le mérite d'avoir non seulement compris cette union intime de la réalité et de la légende, mais aussi maintenu comme thème littéraire l'élément mythique, à une époque où le roman néohellénique se trouve essentiellement partagé entre le psychologique et le social.

★

S'il faut conclure, je dirais qu'on trouverait le mieux peut-être chez Myrivilis l'expression de ce que fut naguère chez nous le « populisme », c'est-à-dire une conception qui subordonne l'interprétation à l'intérêt du sujet pour lui-même — ici la vie grecque populaire dans son milieu propre. On a pu jadis écrire l'histoire littéraire du sentiment religieux — du moins dans les lettres françaises —; en Grèce, l'œuvre de Myrivilis nous apporte des éléments pour une histoire littéraire du mythe. Si, au cours des âges, par la Grèce le mythe s'est humanisé, c'est aussi par la Grèce que l'humain retourne volontiers au mystère.

Notes

(1) *a*) Nouvelles : *Histoires rouges* (1915) ; *Nouvelles* (1928) ; *Le livre vert* (1935) ; *Le livre bleu* (1939) ; *Le livre rouge* (1953) ; *Le livre grenat* (1959).

b) Romans : *La vie au tombeau* (1924) ; *La maîtresse d'école aux jolis yeux* (1933) ; *L'Argonaute* (1936) ; *Notre-Dame la Sirène* (1950).

c) Récits (le mot grec « nouvella » désigne une création en prose qui tient le milieu entre la nouvelle et le roman) : *Basile l'Arménien* (1943) ; *Les feux follets* (1945) ; *Pan* (1946).

d) Prose lyrique : *Le chant de la terre* (1937) ; *Petites flammes* (1942).

e) Voyages : *En partant de la Grèce* (1958).

Plusieurs ouvrages ont été traduits en diverses langues (anglais, allemand, français, suédois, etc.) ; il existe, notamment deux traductions françaises des romans *La Vie au Tombeau* (sous le titre *De Profundis*, par A. Protopazzi et L. C. Bonnard, éd. Flammarion, 1933), et *Notre-Dame la Sirène* (par A. Mirambel, éd. Robert Laffont, 1958), actuellement traduite en treize langues.

(2) Un roman, *Le Chef d'orchestre*, et un recueil de variétés, *Le livre aux broderies*.

(3) C'est la première guerre mondiale qui, succédant en Grèce aux deux guerres balkaniques, a, dans ce pays, comme dans d'autres (notamment en France et en Allemagne), donné naissance au « roman de guerre ». Toutefois, la Grèce atteste, à ce point de vue, une différence entre la guerre de 1914 et celle de 1940. Le roman de guerre n'a pas englobé toute la création pendant la première comme pendant, et aussitôt après la seconde. Certes, les circonstances ne furent pas les mêmes dans les deux cas, circonstances de la guerre elle-même, conditions aussi de la vie littéraire en Grèce qui a fortement évolué de 1920 à 1939. Par contre, l'influence du roman de guerre a été grande sur le roman après 1920, alors que l'abondante production de guerre de 1942 à 1946, dans la clandestinité et ensuite au grand jour, n'a pas eu sur la technique du roman contemporain une action aussi sensible que vingt ans auparavant.

(4) Les œuvres grecques qui sont inspirées par les événements guerriers de 1914 à 1919 — quelle qu'en soit la valeur dont nous n'avons pas ici à juger — sont postérieures à 1924, année de la publication de la *Vie au Tombeau,* et se trouvent limitées à la prose (la littérature de guerre de 1945 s'est étendue aussi à la poésie et au théâtre) : ainsi les nouvelles de Doukas et d'Aphthoniatis (1929), d'Arcadis (1931), de Tatiana Stavrou (1933), ainsi les romans de Procopios (1928) et de Vénézis (le plus célèbre, *Le Matricule 31.328,* 1932, connu par la traduction française de Hélène et Henri Boissin sous le titre *La Grande Pitié,* édit. du Pavois, 1945).

Le caractère du genre a été défini dans l'ouvrage de G. Kotzioulas, *Stratis Myrivilis et la littérature de guerre* (en grec), 1931, et rappelé dans l'étude de Panayotopoulos, consacrée à Myrivilis, *Les Figures et les Textes,* t. II, p. 50 (en grec), 1943.

(5) Le problème du *temps* a préoccupé les romanciers de la Grèce actuelle comme ceux d'autres pays. Voir, d'une manière générale, le fascicule spécial du *Journal de Psychologie* (juil.-sept 1956) consacré à *La Construction du temps humain,* et notamment l'article de R. Bonnot, *Le roman du temps (à propos de Virginia Woolf et de James Joyce), ibid.,* p. 454. Quant au roman néohellénique, les conceptions du temps et le rôle du temps dans l'œuvre varient : développement du temps et aspect chro-

nologique, rétrospective et anachronisme, transposition et relativité, influence du passé, etc. On pourrait utilement comparer, de ce point de vue, la structure de l'œuvre romanesque chez Kazantzakis à celle de Myrivilis et de Castanakis. Chez ces écrivains, la valeur du temps est différente, selon la relation que chacun établit entre le temps et la pensée.

(6) I. Panayotopoulos, *Op. cit.*, pages 62-63.

(7) Les seules manifestations littéraires d'irréligiosité ont été, en Grèce, Lascaratos avec ses *Mystères de Céphalonie* (1856), et Roïdis avec sa *Papesse Jeanne* (1866). Mais elles sont demeurées isolées, et n'ont donné lieu à aucun courant d'idées comparable par exemple au Voltairianisme dans la littérature française.

(8) Pour Sikélianos, voir, notamment, G. Spyridaki, *La Grèce et la poésie moderne*, p. 21 : « Sikélianos a ébauché... une pensée philosophique qui s'inspire du souvenir des mystères grecs. » Voir aussi, pp. 104-113, 115-123 et 162. Pour Kazantzakis, voir (*ibid.*, p. 22, et pp. 162-163); voir aussi la *Préface* de l'*Ascèse* par O. Merlier, p. 29 : « Le mythe. Créer le mythe, langage universel », et Kazantzakis lui-même (*Alexis Zorbas*, p. 317) : « Si je pouvais, songeais-je, n'ouvrir la bouche que lorsque l'idée abstraite aurait atteint son plus haut sommet — quand elle serait devenu mythe! Mais seul un grand poète peut y réussir, ou un peuple après des siècles de travail dans le silence. »

(9) Le thème de la tempête, traité au moyen de procédés analogues, se trouve déjà chez Karkavitsas dans la première des nouvelles du recueil *Les paroles de la proue*, sous le titre *La mer* (1899). La comparaison serait intéressante du point de vue de la conception « animiste » qui est ici évoquée. Karkavitsas et Myrivilis remontent tous les deux à une même source, la source populaire, qui admet une démonologie, dont le peintre de la nature et de la vie grecques ne peut pas ne pas tenir compte.

MERCVRIALE

MÉMOIRE D'AUJOURD'HUI

LETTRE AU YETI. — Certes, je ne voudrais pas faire acte de traîtrise envers ma condition (qui nous dit d'ailleurs qu'elle soit, ethnologiquement, si différente de la vôtre? Vous n'êtes peut-être pas tout à fait humain, frère Yeti, mais anthropoïde quand même...) ; il faut pourtant que je vous avertisse : on a depuis un certain temps aperçu, dans l'Himalaya, vos traces... D'abord on a dit « fables... ou bien quelque ours ». Mais depuis peu on commence à y croire. Yeti, vous existez peut-être. Et sur ce peut-être on a basé toute une expédition. Si j'ai bien lu nos journaux, bien écouté la radio, voici ce qu'on prépare : des savants, durant sept mois, camperont dans vos parages; sitôt qu'on vous aura aperçu on tirera... je ne sais si c'est à balles ou à flèches. Mais de toutes façons vous ne serez pas blessé, endormi seulement, les projectiles devant contenir, je ne sais grâce à quelle astuce, un soporifique. Pendant qu'ainsi vous dormirez, Yeti, on fera sûrement grand bruit autour de votre capture. Et nous saurons enfin quelle tête vous avez, quel corps aussi, quelle voix ou du moins quel souffle puisque sans doute on n'osera de quelque temps vous tirer de ce sommeil... Après... Ah, voici le beau de cette chasse : on vous relâchera! Une commission de sauvegarde (internationale sans doute) veillera à ce que, sitôt achevés les examens si profitables à notre connaissance des origines, vous soyez rendu à votre préhistoire... Et vous repartirez, une nuit peut-être, seul, ni vu ni connu, comme avant...

Il vous faudra nous oublier, et il nous faudra, quant à nous, nous rendormir chaque soir et sans qu'hélas aucune commission de sauvegarde veille jamais à la bonne issue de nos épreuves.

Le premier d'entre nous que vous aurez vu sera peut-être un sherpa, mais le premier humain important sera Sir Edmund. Il a été récemment anobli, pour être monté aussi haut que vous... Sir Edmund est un alpiniste. Les Alpes n'étant, il est vrai, à vos yeux, que ce

qu'étaient les collines du Perche à ceux de M. de Saussure. Si bons que soient vos rapports avec Sir Edmund, celui-ci se conformera aux ordres de la commission de sauvegarde. Ainsi entendrez-vous, tout là-haut déjà, parler de fair-play.

En attendant de regarder, bientôt, votre photographie, il me faut vous avouer quelque chose, Yeti. Je vous en demande pardon, mais vous me rappelez Zozo... Quand mon fils était petit, pendant la guerre (la guerre c'est... si vous restez quelque temps parmi nous, vous verrez bien...) on trouvait chez le libraire Bourg à La Châtre des albums de Zozo. Sans paraître humain tout à fait, Zozo était bipède, portant de vrais habits; il avait de beaux yeux, et des oreilles un peu comme une souris. La série comptait Zozo au Pôle Nord, Zozo Aviateur, Zozo en Amérique, Zozo Explorateur (comme Sir Edmund justement). Au-dessus des nations et des lois, et toujours escorté d'un être plus fabuleux encore qui se nommait Croquefer, Zozo, en ces temps pour nous de claustration et de disette, menait une existence bien enviable, surnaturelle pour tout dire... Je me rappelle avoir plus que désappointé, véritablement traumatisé mon fils en lui disant que selon moi Zozo était une sorte de Bête. Non, non, me dit Laurent qui avait six ans alors, Zozo est un-garçon-d'à-peu-près-douze-ans... Nous rêvâmes l'un et l'autre là-dessus... Jusqu'au jour où vint en visite un petit neveu qui nous annonça la chose : Zozo était Belge. Comment, Belge? Il me montra ce qui, à ses yeux, en constituait la preuve : à la fin du volume, en effet, ces trois mots : Imprimé en Belgique... Vous, Yeti, qu'êtes-vous, Himalayen? Ce n'est pas une nationalité. Pas plus qu'alpiniste d'ailleurs...

Et qui vous a nommé Yeti? Pourquoi tout un mot, deux syllabes, pour quelqu'un qui peut-être n'existe même pas? Pourquoi pas simplement une seule lettre, comme c'est à présent la mode? Y. Monsieur Y...

Je viens d'apprendre d'ailleurs qu'il existe un langage Yi. Pierre Abraham a vu, en Chine Populaire, un exemplaire d'Eugénie Grandet traduit en langage Yi. C'est vous dire, Yeti, le rayonnement de notre culture française, dont tout à l'heure je vous dirai un mot.

Yeti donc... Le mot ne m'est pas tellement étranger. Quand j'étais enfant (je vais beaucoup vous entretenir de mes souvenirs d'enfance, mais c'est fatal; les monstres — pardon — les créatures fabuleuses suscitent dès leur apparition ou même sur simple évocation, chez tout adulte et même chez tout vieillard une avalanche — une avalanche, ça, vous savez — de souvenirs d'enfance). Dans mon enfance donc on m'avait parlé de loup, de loup-garou, et même de loup-cervier. Mais on jouait en outre à Loup y es-tu. Loup y est-tu, m'entends-tu, disait la comptine... Pour moi c'était Loup-Yetu. Je croyais même avoir

aperçu le Loup-Yetu à travers les bosquets de notre jardin de Meudon, vu frémir ses oreilles poilues, grises, menaçantes... Loup y es-tu, m'entends-tu? Et il répondait (c'était un autre enfant, caché, qui parlait en son nom, mais je l'ignorais alors) : « Je mets mon chapeau... » Oh que j'avais envie de me sauver, oh que j'avais envie de le voir tout de même!... Yeti, j'étais tout simplement amoureuse de lui, comme je l'avais été précédemment d'un bébé de celluloïd nommé Piotchéri, et ensuite du chauffeur de mon oncle, un certain « Monsieur Henri »... J'avais peur du loup Yetu, je l'aimais pour ça, et malgré ça. Malgré ce pour, pour ce malgré. Justement l'amour, Yeti, voilà ce que c'est.

Aux yeux du monde pourtant (le monde c'est nous) vous ne serez ni Zozo ni Loup-Yetu. Vous serez le bon sauvage sans doute. Vous serez nous à l'état pur, nous sans le monde si j'ose dire. Et si la fantaisie vous prenait même d'étrangler Sir Edmund, la science saurait bien nous dire que ce n'est pas méchanceté mais réflexe et même, qui sait, signe de votre intérêt, voire de votre bienveillance. Oui, vous serez notre Emile tandis que la commission de sauvegarde rédigera ce contrat social qui, pour si peu de temps, hélas! vous reliera à nous. Emile...

Mon premier Emile je l'ai connu — enfance toujours — à l'école. Emile de son prénom, Larose de son nom de famille (je vous le jure), il avait huit ans, il portait lunettes, et souvent il saignait du nez. Vous ne sauriez croire, Yeti, combien c'est fascinant dans une classe mixte de neuvième (on a sept ans alors) un garçon qui saigne du nez. Nous, les filles, nous étions toutes vigoureuses, la natte solide, la dent de lait tenace encore, le mollet bien dodu. Eux... Il y avait Larose, donc, qui saignait du nez (on lui mettait une clef dans le dos), un autre, très gros, qui avait quelquefois comme des vapeurs et devenait tout blanc, et un Russe émigré depuis peu (la Révolution venait d'avoir lieu) et qui par ordonnance médicale avait le droit de sortir, même pendant la classe, pour un petit besoin. Quand il disait au maître, avec l'accent des Pitoeff : « Monsieur, puis-je sarrrrtsirrr? », tout le drame de la Russie blanche, de la victoire rouge et de la consécutive famine nous revenait à l'esprit et c'est tout juste si le professeur ne s'inclinait pas en lui disant : « Je vous en prie, Stepan Vassilievitch »... Ces Russes étaient des émigrés. Les émigrés, c'est... Ah, Yeti, Yeti, comment dire?... Ça donne du remords, les émigrés, même quand on n'est pour rien dans leur drame... Imaginez ces oiseaux qui sans doute par grandes bandes passent quelquefois au-dessus de votre tête, imaginez-les poussés, traqués par des chiourmes, des chiourmes ailées, qui, allant et venant le long de leur triangle, leur donnent des coups de bec pour les faire avancer... Puis, plus de chiourme du tout, ils

tombent, n'importe où, affamés, déplumés ou sanglants. Nous avons eu ces temps-ci l'année mondiale du réfugié, c'est vous dire, Yeti... Ce qui pour les uns est paradis sur terre, pour les autres paraît un enfer et ils s'en vont. L'histoire désormais pour eux va dans un sens, et la géographie dans l'autre. Dans sa course centrifuge, la terre ne leur paraît plus tourner que pour les éjecter — et pourtant ils restent, vaguement englués dans quelque chose de bien peu reluisant qui s'appelle la pitié des autres... Finalement ils meurent, meurent ici, d'être nés là-bas seulement. Il se peut bien qu'un jour ils souhaitent devenir Yetis, se faire naturaliser...

A propos. Une dame l'autre jour est venue me voir. Son mari était étranger (étranger, c'est... c'est vous pour Sir Edmund, et Sir Edmund pour vous) mais il a fait fortune et il est maintenant devenu Français. Elle apparut donc couverte d'une superbe fourrure (la fourrure c'est... mais vous savez) et elle m'a dit « mon mari s'est fait naturaliser ». Moi j'ai eu un peu peur que ce soit lui qu'elle avait tout à coup sur le dos... qu'il ne fût passé chez le naturaliste plutôt qu'à la Préfecture... Vous savez qu'il n'y a pas si longtemps on portait autour du cou un renard, ou un loup, naturalisés, doublés de satin. La tête s'y voyait encore, les yeux étaient de verre mais fort expressifs, les dents, comme de lait, mordaient, dans une sorte de sourire, la chaînette de soie qui retenait autour du cou de la femme fatale cette parure de choix... Oui, vous avez raison, c'est idiot. Mais c'était la mode...

La mode? Ce que c'est? Ah! vous le verrez bien vite, Yeti, pauvre Yeti, car vous allez pour un temps, bref il est vrai (rien ne dure), être à la mode. En même temps que les savants vous scruteront là-bas on vous fera ici mille grâces, de loin. Votre image sera partout, on s'habillera à votre manière, vous serez le héros de pièces, de chansons, de revues; il y en aura au moins une qui s'appellera « Ça Yeti? »; et des lettres comme celle que je vous écris vous seront adressées « piste restante ». Mais après avoir été à la mode, qu'arrive-t-il, sinon qu'on se demode?... Mais sachez tout de même que nous avons parmi nos auteurs comiques des gens merveilleux, qui — on ne sait pourquoi — sont rarement mentionnés au chapitre (que je vous annonçais) de la culture française et qui ont pourtant tout le génie du monde : Poiret et Serrault, Grello et Rocca, Devos, Fernand Raynaud, Souplex... Et une publication aussi (non, non Yeti, je ne voulais pas dire le Mercure) que je vous recommande : Le Canard Enchaîné...

Sachez aussi que tout ce qu'on appelle information sensationnelle est surtout et presque uniquement destiné à émousser chez le lecteur quelque sentiment que ce soit. « Parlons-en beaucoup pour cesser d'y penser vraiment. » Ces temps derniers, ainsi, la terre a tremblé. Des gens sont morts par milliers, on n'a parlé que de ça, que de ça vrai-

ment pendant quatre jours. Ou cinq. Tout le monde courait avec des boîtes de Nestlé et quelques couvertures. Ensuite. Rien. On n'a plus rien fait, rien donné, rien pensé, rien rêvé. On s'était dépêché de masquer la longue misère sous la courte horreur. Tant pis pour ceux que la terre n'avait pas mangés. On était assouvi... Il ne fait pas toujours bon, de nos jours, survivre, Yeti...

Cette rage de grandes, de fracassantes nouvelles livrées sous prétexte d' « information » a déjà reçu sa sanction. Désormais si quelque chose d'important se prépare, on ordonne le silence. Ou bien on parle par énigmes ce qui revient au même. Mais comment, sans cela, déjouer la malfaisance des indiscrets? Nous avons ces temps-ci vu se discuter l'éventuelle fin d'une guerre. Pas un mot, ou presque, n'en est venu jusqu'à nos oreilles. On en est resté aux conjectures. J'ai même entendu dire que si certains émissaires repartaient par l'avion de telle compagnie cela voudrait dire que les choses avaient bien été. Que s'ils volaient dans l'appareil d'une autre compagnie, ce serait signe que la discussion traînerait et puis rebondirait. Que si enfin ils se faisaient véhiculer dans les airs par une troisième société, il y aurait lieu de croire que tout était rompu... Si les oiseaux volent de gauche à droite, disaient autrefois les augures...

Mais dans d'autres domaines nous avons, depuis l'antiquité, fait notre chemin tout de même. Il y a fort à parier, Yeti, que, si peu que vous demeuriez parmi les hommes et sans même quitter les neiges, vous entendiez parler de nous. De nous les Français. Nous sommes un pays de haute culture. On nous envie Molière, Yeti. Il a châtié nos mœurs en riant. Comme il est mort un peu tôt pour y réussir tout à fait, nous sommes incomplètement châtiés quant aux mœurs, et ne rions pas tellement, tristes que nous sommes de ne l'avoir plus. Mais nous avons Balzac aussi (l'autre jour un fervent de Balzac me dit : quel dommage qu'il soit mort si jeune, que n'aurait-il pas produit encore, s'il avait vécu vingt ans de plus? Je vous apprendrai néanmoins, Yeti, que Balzac a écrit six pièces de théâtre et soixante-quatorze romans, dont l'Eugénie Grandet susnommée). La France donc est universellement admirée. N'allez pas cependant, sitôt débusqué de votre congère, crier comme ça à tout hasard Vive la France (à moins qu'il n'y ait autour de vous que des étrangers; en effet, à l'échelon international le cri est sans danger). Non, si vous rencontrez des gens de chez nous demandez plutôt votre indépendance. Nous sommes ces temps-ci, à une exception près, très donnants. D'ailleurs c'est chez nous que s'est allumé, il y a cent soixante et onze ans, un feu de la liberté qui de proche en proche a gagné tout le monde, mais ispo facto s'éloigne un peu de son point d'origine. Oui, Yeti, vous pourrez peut-être, avec la

permission de la commission de sauvegarde, visiter notre pays. La France, son redressement, ses vieux châteaux, son nouveau roman... Je voudrais auparavant que vous eussiez un peu lu Raymond Aron. Vous aurez ainsi appris qu'une de nos particularités ici est de raisonner toujours *a posteriori* sur l'attitude qu'en certaines circonstances historiques nous eussions dû, pu, voulu, adopter. Si au moment de l'affaire Dreyfus, si Daladier n'avait pas été à Munich, si on avait dévalué en temps utile, si l'armée avait compris, si la Garonne avait voulu...

Je vous disais aussi que nous avons, seuls de tout l'univers, le nouveau roman. Mettons, pour simplifier, qu'il trouve sinon son origine du moins sa justification dans une phrase dont on n'est plus si sûr qu'elle soit de Valéry mais qui dit très justement quand même « on ne peut plus écrire : la marquise (ou la baronne, je ne sais plus) sortit à cinq heures »... Mais n'allez pas, Yeti, tout mélanger, Valéry, Raymond Aron et nos chansons, et dire : si la baronne avait voulu elle serait sortie à cinq heures... D'ailleurs que dis-je, cinq heures! Vous aurez affaire, dear Yeti, à des Anglais et les Anglais, nobles ou roturiers, Sir Edmund ou n'importe quel Jones à cinq heures prennent le thé. Au fait, Sir Edmund est Australien. (1) Australien c'est... Comment vous dire? Pour moi, Australien c'est l'oncle Arthur. Frère de ma grand-mère, il était né ici vers mil huit cent cinquante (tiens, juste quand mourait Balzac) et il s'était à vingt-cinq ans expatrié, en Australie, où il avait fait souche (tout enfant, je croyais que cette expression signifiait qu'il était devenu bûcheron), puis naturalisé, là-bas. Expatrié pourquoi? On ne me l'a pas dit; on laissait soupçonner pourtant qu'il n'avait pas donné satisfaction à la famille. J'étais romanesque à l'époque où l'on me fit ce récit (c'était peu après l'épisode de Piotchéri, du chauffeur Henri et du Loup-Yetu), et oncle Arthur devint, de loin, mon héros. J'imaginais qu'il avait tué sa maîtresse par jalousie ou encore voulu faire du théâtre (ce qui, dans la famille, fut à peu près revenu au même). J'ai su, trente ans plus tard, qu'il avait simplement fait des dettes de jeu... Les antipodes, Yeti, sont pleins de descendants souvent fortunés, voire très rigoureux sur le chapitre des mœurs, d'un malheureux jeune homme qui, dans quelque Périgord, avait un peu perdu aux cartes... Aux cartes à jouer. Pas les cartes sur lesquelles Sir Edmund trace les lignes de son passage et donne des noms anglais à quelques traînées blanches, vierges depuis l'aube des temps. Non, le jeu c'est... Oh s'ils allaient, Yeti, vous apprendre les jeux d'argent! Il y en a d'autres, heureusement.

Amusez-vous plutôt avec nos instruments de bord. Nous faisons

(1) Ou Néo-Zélandais, je ne sais trop...

merveille. Vous trouverez certainement un poste transistor, on en entend hélas dans les lieux les plus reculés, comme les plus élevés. Tâchez, vers douze heures vingt GMT de prendre sur Europe N° 1 l'émission qui s'appelle « Dira-dira pas ». C'est un jeu justement. Il faut que le concurrent, durant trois minutes, s'entretienne par téléphone avec un interlocuteur pris au hasard et parvienne à lui faire dire un certain mot, également tiré au sort. Il faut ainsi faire dire oreiller à un apiculteur, savon à un éditeur de musique, mouchoir à un entrepreneur de maçonnerie. Vous voyez? Chaque fois que le mot est dit, le concurrent gagne cinq mille de nos anciens francs. Ecoutez bien, Yeti, le Dira-dira-pas. C'est le symbole de notre sort, ici, en ce moment. D'ailleurs essayez — si vous venez — essayez, je tiens le pari, de faire dire négociation (au bout du fil : un député UNR), laïcité (au bout du fil : un MRP), chirurgie esthétique (au bout du fil : une star)...

Il arrive aussi, bien sûr, que nos machines se détériorent un peu, que quelque élément se brise ou que, tout soudain, le courant ne passe plus. On a recours alors au chatterton. Je ne sais ce qui, avant cette miraculeuse invention sans laquelle il n'y aurait ni radiodiffusion ni cinéma, ni télégraphie (même sans fils), ni automobiles, en faisait office; le pain à cacheter peut-être, ou la gomme arabique. Mais dans ce rôle à la fois modeste et souverain, je ne vois rien à lui comparer. Cette bande adhésive, si prompte à prendre une teinte neutre qui l'apparente aux deux éléments, souvent bien disparates, voire opposés dans leur nature, qu'elle relie, agit à la façon de ces grandes idées derrière lesquelles, bien souvent, il n'y a personne. Ainsi l'idée d'interdépendance, véritable chatterton, qui relie deux principes pourtant incompatibles, la liberté et la dépendance. Ainsi le parti socialiste actuel qui relie (vous verrez bien)... Le chatterton d'ailleurs nous vient d'Angleterre et porte le nom de son inventeur. N'allez cependant pas, Yeti, chercher Chatterton aux noms propres dans le Larousse. Non que vous risquiez de ne l'y pas trouver. Mais vous liriez : « Chatterton (tchatert'n) (Thomas) poète anglais né à Bristol... Il pasticha le style du Moyen Age. Tombé dans la misère, il s'empoisonna »... Quelle vie, n'est-ce pas?... La poésie, le culte du médiéval, puis peu à peu les déboires, la misère, on se lasse, on est une sorte d'émigré interne, on se reprend peut-être un peu... trop tard. Alors on se supprime... Seules les dates, selon moi, infirment un peu l'idée qu'on peut se faire de pareil destin. 1752-1770... Dix-huit ans...

Ne me demandez pas, Yeti, ce que c'est qu'un poète. Vous venez de l'apprendre. Tombés dans la misère, du haut de leurs dix-huit ans, ils meurent, les meilleurs. La société n'en fait pas un drame; Vigny,

oui. Vigny est un poète national (ceux-là ne se suicident guère). Il a fait une belle pièce. J'ai été, Yeti, amoureuse de Chatterton, tout de suite après oncle Arthur. D'autant que son histoire (la maîtresse et le théâtre) s'accordait tout à fait à ce que — bûcheron excepté — je croyais savoir de mon parent expatrié.

Je voudrais bien que vous lussiez aussi le journal inédit de Vigny. Il est (le journal, l'homme aussi) affreusement réactionnaire, mais il a tout prévu sur l'embourgeoisement inextricable où nous sommes. Il n'était pas, finalement, contre le peuple, vous savez. Mais il voyait d'avance... quoi? Ça... que vous verrez si vous venez. Il avait en quelque sorte compris que si dans les sociétés aristocratiques il y a Haut et Bas (comme sur les caisses d'emballage. Oh, Yeti, pourvu qu'on ne vous mette jamais en caisse!), dans une société bourgeoise il y aurait droite et gauche et qu'en un sens cela reviendrait au même. Les impécunieux qui étaient en bas sont maintenant à gauche, et à droite sont ceux de l'ancien Haut. Ce qui vous (et nous) complique un peu le problème c'est qu'il y a des gens sinon d'en haut du moins de la haute qui sont à gauche... Il a toujours été, Yeti, impossible d'aller de bas en haut, et extrêmement dangereux d'aller de haut en bas (comme oncle Arthur, car c'est la déchéance), il est plus aisé d'aller de gauche à droite et de droite à gauche, plusieurs fois même au cours d'une seule vie.

Si évolués que nous vous apparaissions, si parfaites que soient nos armes (j'avoue que j'ignorais l'existence du fusil somnifère mais reconnaissez que c'est bien trouvé), si rapidement que nos engins nucléaires aient effacé, sans laisser plus de traces que vos pieds sur l'Himalaya cent mille personnes en deux secondes, nous restons, sous certains aspects d'un primitivisme (à moins que ce ne soit le goût du pastiche médiéval) dont je ne sais s'il vous rassure ou bien vous épouvante. A l'heure où je vous écris, il y a quelque part des hommes qui se battent à l'arme blanche. Oui, Yeti, poignard sur le ventre, tripes sur le sable. Il se peut bien que cela seul suffise à vous éloigner de nous...

Et pourtant, pourtant... Sitôt mesuré, étiqueté, filmé, anthropométré, profiterez-vous de l'éternel congé que vous assure la commission de sauvegarde? Partirez-vous, Yeti, mon cher Yeti?... Je crains, pardonnez ma franchise et notre vanité, que vous ne gardiez à jamais la nostalgie de ce sommeil subit d'où vous vous éveillâtes parmi nous. Que quelquefois, là-bas, fantaisie ne vous prenne de revenir nous voir, laissant de nouveau sur le sol ces empreintes, grâce à quoi nous vous recapturerons. Oui, je crains que, sensible, bon, émilien comme vous l'êtes, vous n'ayez trouvé quelque agrément à notre compagnie, à notre comportement des excuses, à notre sort des motifs de pitié...

Aussi souhaiterez-vous peut-être demeurer dans un état hybride, éloigné de nous le plus souvent, présent pourtant de temps à autre, en sorte que nous ne saurons plus bien si vous pensez à nous, si vous existez pour de bon, si, réapparaissant, vous nous menacerez d'une définitive retraite, pour, aussi bien, nous revenir encore à votre gré, quand nous n'y croirons plus. Si dans l'humeur où vous serez, l'Himalaya ne vous paraissait plus un séjour adéquat, je vous proposerais le Loch Ness, ou, plus près de nous, l'Elysée...

Nicole Vedrès.

LETTRES . ACTUALITÉ

UNE VOIX HUMAINE. — Je ne peux lire une ligne de Guilloux sans l'entendre dite par la voix même de Guilloux. Voix douce mais incisive : la tendresse désabusée y tempère les acidités de l'ironie — tendresse et ironie camouflant pudiquement un grand feu, une espèce d'emportement profondément enfoui. « J'aime mon travail. Le monde est peut-être absurde, on le dit, mais vouloir le peindre ou l'interpréter ne l'est pas. C'est peut-être même la seule manière de s'équilibrer à l'absurde. » Cette déclaration (Louis Guilloux en fait fort peu) dénichée dans son Absent de Paris, art poétique et art de vivre (pour Louis Guilloux, quelle différence?), aide à « ouvrir » le Sang Noir, le Jeu de Patience, les Batailles perdues. Guilloux y travaille contre l'absurdité du monde. Bataille dont le succès est à chaque seconde remis en question, et que Louis Guilloux, pour sa part, et sur le plan de l'art, n'a pas perdue.

●

« Tout est si difficile. Et les théories ne servent à rien. Quand il s'agit de faire, on voit que les choses se passent toujours autrement. » Ce que Louis Guilloux, dès cette Maison du Peuple que Camus aima tant, rêve de faire, c'est une très large fresque romanesque où toute l'époque se refléterait. Le Sang Noir, à travers le récit d'une journée de l'année 1917, peint la société provinciale française, dite « de l'arrière », lors du bouleversement de la Grande Guerre; le Jeu de Patience — où Guilloux, de son propre aveu, a cherché à « détruire » le temps — recouvre le temps écoulé de 1912 à 1949; les Batailles Perdues dressent chronologiquement un tableau de la France allant de la fin de l'année 1934 au mois de juillet 1936.

Et cette « peinture » s'enracine fortement dans le réel historique.

Au besoin, Guilloux compulse les journaux de l'époque, collectionne les faits divers : il se documente — et organise le trésor de ses découvertes autour des deux pôles, qui sont les deux pôles de sa propre existence : la Bretagne et Paris, Saint-Brieuc-les-Choux (la « Mort-gorod » du Sang Noir) et Saint-Germain-des-Prés. Les Batailles Perdues commencent par ces précisions que l'on rencontre dans les guides touristiques, « par exemple sur la situation géographique d'une ville, le nombre de ses habitants, la principale industrie qui s'y exerce, la qualité de ses eaux et, bien entendu, de son climat, ses monuments, ses souvenirs historiques, ses grands hôtels, ses restaurants recommandés, ses garages », tout cela important « ne serait-ce, comme on dit, que pour fixer les idées » (Absent de Paris). Les multiples intrigues, dont le subtil embrouillamini constitue la trame du roman, s'étayent des événements historiques affectant la Bretagne (avril 1932, les autonomistes bretons font sauter à Rennes le monument symbolisant l'union de la Bretagne à la France), la France et particulièrement Paris (6 février 34; 10 novembre, à l'Etoile, cérémonie en mémoire du roi Alexandre de Yougoslavie assassiné un mois plus tôt à Marseille en même temps que le ministre Louis Barthou; bagarres entre maurrassiens et antifascistes; élections de 36; journée du 28 mai 36 commémorant au Père-Lachaise la Commune; grèves, agitation sociale), et, plus largement, l'Europe (l'Italie mussolinienne avale l'Ethiopie; progrès du nazisme; convulsions espagnoles précédant le coup de force franquiste et la guerre civile).

Mais Guilloux, est-il besoin de le préciser, n'entend pas écrire un livre d'histoire. Ses romans sont « œuvres d'art » à laquelle l'histoire sert de charpente. C'est dire que le point de vue individuel ne cesse pas de l'emporter sur l'historique. Si l'Espagne et ses sanglants avatars interviennent dans les Batailles Perdues, c'est parce que les hasards de l'exil ont conduit le jeune Pepito en Bretagne; le juif Franz, réfugié à Paris, voilà présente, vivante, l'histoire de l'Allemagne; Marco incarne le drame de l'Italie mussolinienne; le voyage en URSS de la petite institutrice bretonne Yvonne Maël et les souvenirs de la vieille émigrée Alexandra Mikhaïlovna permettent l'évocation artistique de la Révolution d'octobre et des Soviets. L'Histoire, ça n'existe pas. La vie, oui. Et Pepito, Franz, Marco, Yvonne, Alexandra, voilà la vie. Le concret. L'humain. Voilà ce qui passionne Guilloux, ce qui l'attire : cette chaleur. Guilloux appartient à la famille de ceux qui ont faim de la présence des autres. D'où l'importance, dans son univers romanesque, des lieux collectifs, bistros, auberges, hôtels, pensions de famille : on y peut assouvir cette faim-là.

D'où, aussi, une certaine soumission aux données de l'expérience

humaine : il faut accepter le monde comme il est. Ce qui ne va pas sans mélancolie. L'un des aspects les plus désolants du métier de romancier est qu'il faille si souvent avoir recours à ce qu'il y a de moins beau dans l'homme. « L'art vit de ce que la culture condamne », dit à un moment un des personnages des Batailles Perdues. « Et qu'est-ce donc que la culture condamne sinon les sept péchés capitaux? »

•

Accepter la vie, oui. Mais il y a façon et façon de l'accepter. On ne s'en tire pas en disant « c'est la vie ». Avec ou sans soupir. Guilloux est un « montreur », soit — un peu comme un montreur d'ours — mais il ne jouit pas du grotesque de ses bêtes. « J'accepte d'être dans un certain sens un montreur, mais je refuse de laisser croire que j'y prends la moindre joie, bien au contraire. Je suis victime des évidences. Ce n'est pas ma faute si ce qu'elles enseignent est tel » (Absent de Paris). Il ajoute : « Bien naturellement, il faut faire très attention. Il faut montrer la douleur mais il ne faut pas faire la grimace. Tout le problème est là. En un mot, il faut savoir se tenir. »

C'est à ce détour que ce que Guilloux entend par « interpréter l'absurde » se greffe sur la peinture de l'absurde. L'indispensable réel et sa chaleur n'offrent qu'un départ. « Il ne suffit pas de décalquer la réalité pour dire qu'on fait un roman, surtout quand on est aussi maladroit que je le suis et que le décalque bave de tous les côtés. C'est une très mauvaise pratique qui ne conduit à rien de soulevé. » Guilloux ne cherche pas à transporter la réalité « comme on ferait d'un objet qu'on changerait de lieu, qu'on déménagerait du souvenir dans la page », mais il se sert de cette réalité pour passer aux signes. « Dans mes jours de philosophie, il m'arrive de me dire que le roman doit exprimer, à partir du réel, le possible. »

Pour tout poète, le « soulevé », le « possible », « passer aux signes», revient à imposer sa réalité au réel. Ou plutôt : à corriger la peinture du monde par sa façon de voir le monde — bref : à interpréter l'absurde. L'unité profonde de ces gros livres que sont Le Sang Noir, le Jeu de patience, les Batailles Perdues, tout grouillant de personnages et de drames plus ou moins divergents, on la trouve dans la personne même de Guilloux, dans le ton de sa voix, dans la couleur que prend la vie sous son regard et qui n'est qu'à lui : mélange de merveilleux breton (très différent, on s'en doute, de la bretonnerie folklorique! et qui « poétise » les hasards romanesques et jusqu'aux détails policiers, voire feuilletonesques, des intrigues — oh, le château

de Lady Glarner, ces enfants presque trouvés, ces histoires de bague) et de mélancolie.

Surtout la mélancolie, on l'a vu. Mélancoliques catégories d'humanité que sont ces « gentils » et ces haïssables « cloportes » du Sang Noir, ces dérisoires, ces grotesques — tels le poétissime Maxime d'Armor ou le garçon du « Rapin » qui tue son temps à coller les enveloppes des pailles au plafond —, ces saints — Françoise la paysanne vertueuse, Mathieu le tolstoïen, le vieux phraseur de père Mesker que le pacifisme militant conduira à l'hôpital, ce sympathique vieux fou de recteur Kérauzern —, toutes ces victimes. Ces coincés. Ces meurtris. Ces perdants. « J'aime les causes perdues », dit un des personnages des Batailles perdues. Guilloux aussi. Ou plutôt, il aime, avec une tendresse qui réchauffe sa pitié ou ses caricatures, ceux qui se perdent en perdant leur cause. Non seulement les opprimés, mais les déprimés — qui oscillent entre la révolte, les plaisirs amers du cynisme bouffonnant, ou l'incurable désenchantement. Qui, pour continuer à vivre, ont besoin du rêve. Ah, partir pour Java : tel est déjà l'un des leit-motive du Sang Noir. Véfa rêve de jardins, Franz rêve de l'arrivée de Käte à Paris, Marco rêve de Gina et du retour à Rome, on rêve, on rêve, on rêve, vous rêvez que les rajahs des Indes ont déposé pour vous, dans une banque, à Londres, quelques petits milliards de roupies, on rêve de forer des puits en Arabie Séoudite. Un des livres de Guilloux s'appelle le Pain des Rêves.

Mais il est de la nature du rêve d'être inaccessible. Irréalisable. Cripure, l'inoubliable héros du Sang Noir, ne s'évade de son monde que par la mort, gorgé de ce sang noir qui l'étouffe comme un caillot de ténèbres; Käte n'arrivera jamais à Paris, Marco n'ira pas à Rome, les rajahs des Indes vous ignorent. Nous restons prisonniers de ce monde. Les gros livres que Guilloux écrit, ce sont, selon le mot de Jean Grenier, de « gros livres de prisonniers ». Prisonniers, oui, « et nous ne rêvons que de liberté quand c'est la délivrance qu'il nous faut ».

●

Les Batailles Perdues, c'est donc l'histoire d'une série de déceptions. Déceptions individuelles et historiques : échec des rêves, et échec de ce rêve que fut l'avènement du Front Populaire — en avant sur la route de l'idéal! camarades, la vie est à vous! beaux cris, beaux slogans qui s'éteindront dans le sang bien rouge de la guerre espagnole. Il est significatif de voir, en fin du roman, trois meurtris, trois perdants, Eugène, Franz, Marco, s'embarquer pour cette autre bataille perdue que va être le soutien aux républicains espagnols.

Ces échecs, qui conduisent à la dernière bataille perdue qu'est la mort, sont les signes d'un malheur plus profond. « Nous sommes là, comme des mouches engluées, battant des ailes. » On comprend que Cripure, écartelé par cette impuissance, l'horreur de cette soumission, des haines et des complaisances, se fasse du mauvais sang. Guilloux est Cripure sur ce point. La confrontation de l'homme et de sa souffrance souligne la décomposition, dans l'homme, de la dignité humaine. Le drame, la douleur, pour Guilloux, la source de ses haines et de ses tendresses, c'est la constatation, qu'il ne cesse de faire, que « les hommes ne sont pas toujours à la hauteur de leur souffrance ». Que de cloportes parmi les victimes. Que de saints, même, sont grotesques ou dérisoires. Les hommes ont tort, et ils le savent. Peu de gens peuvent plaider l'ignorance. Ils savent tous à quoi s'en tenir. Ils savent tous ce qu'il faudrait faire. Pourquoi vont-ils presque toujours dans les sens du pire? Comment le leur faire comprendre? Comment le comprendre pour soi-même? Pas facile. Il y faut une grande patience, beaucoup de courage, et, pour commencer, le courage de ne pas se mentir à soi-même. C'est cette bataille-là, au bout du compte, qu'il importe de ne point perdre.

« Romancier de la douleur », a-t-on dit de Guilloux. Douleur ne signifie pas désespoir. J'aime que la guitare de Pepito accompagne de son chant le départ de Pepito dans la nuit; j'aime que le poète Eugène vocifère : « Il faut déclarer l'Amour! L'Amour est déclaré! L'Amour! Voyez l'Amour! L'amour est déclaré! » Sans doute, nous vivons « dans la contrariété ». Mais de batailles perdues en batailles perdues, l'humanité se cahote peut-être « en avant sur la route de l'idéal »? Après tout, il y a des défaites plus importantes pour l'évolution de l'humanité que bien des réussites : l'histoire du Christ n'est-elle pas l'histoire d'un échec? De ce possible, au delà duquel il ne faut peut-être pas chercher, on peut s'employer de toutes ses forces à explorer l'étendue, qui est immense. A Moscou, Pasternak reprochait à Guilloux d'avoir en quelque sorte « terminé » le Sang Noir : « Pourquoi vous avez tué Cripure? Il avait encore quelque chose à dire à Maïa. » Oui, et pas seulement Cripure, et pas seulement à Maïa, mais tous les personnages de Guilloux ont encore, livres fermés, quelque chose à nous dire. Ne serait-ce que pour nous murmurer « patience », ou « il faut déclarer l'Amour », ou pour nous indiquer une façon de « s'équilibrer à l'absurde » — et particulièrement à cet absurde que sont injustice et misère —, et de sauver (selon la formule sur laquelle Malraux clôt son introduction au Sang Noir) « ce qui peut être sauvé des vies les plus dérisoires en les ensevelissant dans ce qu'elles ignoraient de grand en elles ».

Jean-Louis Bory.

Proust et la musique du devenir, par Georges Piroué; 310 pages, 9,90 N F + t. l. (Ed. Denoël). — N'importe qui peut écrire de tout, mais il n'est pas mauvais qu'un proustien (eh oui, un proustien) éclaire l'œuvre de Proust. A cet artiste, la musique, dit Piroué, fut à la fois source et modèle. Le romancier lui-même l'a dit de différentes manières, pourtant les exégètes sont demeurés interdits devant ce terrain de recherches, — hormis des travaux partiels, naïfs ou d'énumération. Maintenant, voici une thèse, au sens universitaire, avec les exigences de mise en place qu'il y faut. Mais non pas un plaidoyer. L'auteur montre, et à la fin ce qu'il a montré est démontré par là même. Il évoque les chemins musicaux de son modèle : Beethoven (toutefois les raisons extra-musicales prédominent), Wagner (fécond, touffu, orchestral), Debussy (en réaction contre Wagner), puis quelques moindres seigneurs. Reynaldo Hahn est le compère et l'orfèvre, et à ces mesures l'instrument vérificateur. Par ces chemins, Proust découvre des éléments de sa propre musique, de sa symphonie en devenir. « On n'achève pas au hasard ce qui a été commencé dans le hasard » : le grand œuvre se construit, ample et multiple, avec ses leitmotive, ses motifs, ses contrepoints. La grande rébellion de l'ordre est voulue par l'artiste, voulue contre l'anarchie donnée aux hommes, d'héritage inconnu. A la fin apparaît une réconciliation avec le monde, qui est le salut du créateur : « une éclatante victoire de la vérité sur l'illusion, dans le domaine de la connaissance, de la spontanéité sur le préjugé, de la charité sur la méchanceté, dans le domaine de la morale ». Cet essai est justifié puisqu'il établit une vérité neuve dans un domaine capital des lettres françaises. Accessoirement, il faut en apprécier la catholicité imperturbable dans la détection des sources, dans le choix des citations. Une louable indifférence aux bisbilles françaises permet à Piroué de tout accueillir pour examen comme de ne pas s'égarer. Le sujet, le sujet seul.

J. Q.

Panorama de la nouvelle littérature française, par Gaëtan Picon; nouvelle édition refondue 14 × 19 cm, 680 p. (Le Point du Jour / NRF). — La première édition de ce « Panorama » fameux date de 1949. Il ne s'agissait pas de dresser un état de la littérature française alors existante, dans son ensemble. Il s'agissait, parmi la confusion de la librairie, de discerner les traits, les masses et les forces de la littérature « nouvelle »; de dessiner les lignes de la nouvelle et prochaine génération, étant entendu que le mot de génération désigne ici, plutôt qu'un âge, un certain esprit commun, un certain ordre de recherche, une certaine convergence des croyances ou des refus. Non pas toute la littérature contemporaine, mais « la littérature en train de se faire ». L'avertissement insistait : « Ce livre relève donc d'une optique précise, qui n'est pas celle de l'histoire. Il ne constitue pas une présentation historiquement équitable des écrivains de ce siècle — ni même de tous les écrivains actuellement vivants. Mais une présentation des œuvres liées aux tendances qui gouvernent notre actualité et décident de l'avenir immédiat. »

Qu'un tel ouvrage puisse se rééditer après dix ans et plus, voilà un succès singulier. L'économie de ce gros volume reste la même : une

« introduction » monumentale en occupe près de la moitié, suivie de deux choix de textes intitulés l'un « illustrations » et l'autre « documents », le premier illustrant des manières caractéristiques, le second éclairant par l'exemple des thèmes-clés. Or, à l'intérieur de ce cadre resté constant, les figures, les couleurs, les lumières et les ombres ont gardé leurs places et leurs relations réciproques : dix ans d'épreuve, dix ans d'accomplissements, dix ans d'évolution n'ont fait que confirmer les positions prises dès le départ. Il y a dix ans, le livre pouvait passer pour une proposition, presque pour un manifeste : on attendait l'auteur à l'expérience; aujourd'hui il apparaît comme une œuvre de discernement.

Beaucoup de changements, néanmoins, au sein de cette permanence. Dans le sens de l'enrichissement et de l'approfondissement; pour tenir compte, aussi, des faits nouveaux, et des gains comme des pertes. La nouvelle édition compte cent cinquante pages de plus que l'ancienne, et les pages sont elles-mêmes beaucoup plus serrées : si bien que l'introduction, par exemple, est augmentée à elle seule d'un large tiers. Un sondage : l'index, pour les lettres A et B, donne maintenant 68 noms et 180 références au lieu de 55 et 128 (et cependant 10 noms du premier index, aux deux mêmes lettres, ont disparu du second).

Quels changements? Sur Alain, par exemple. « Si je passe sous silence Alain et André Suarès, lisait-on en 1949, c'est en dépit de l'estime que je leur porte : mais c'est un fait que nous ne comptons plus guère avec eux. » Un peu sommaire. En 1960 : « ... La publication récente d'un choix de Propos dans la Bibliothèque de la Pléiade persuadera ceux qui résistaient encore, — et dont j'étais. » Suit une brillante page sur les Propos (sur les Propos seulement, d'ailleurs), page qu'accompagnent d'autres nouvelles pages sur Léautaud, sur Segalen (remis à une plus juste place, « parmi les plus hautes », grâce à l'édition récente du Club du meilleur livre), sur Suarès aussi. De même les œuvres de Georges Duhamel, de François Mauriac, de Jules Romains sont évoquées, parmi celles de la génération antérieure, avec plus de sérénité. La génération nouvelle est aujourd'hui assez bien installée dans son propre devenir pour se permettre de relire ses aînés. Moins chatouilleuse à l'égard des devanciers anciens ou récents : c'est un trait qui s'est formé chez elle depuis dix ans.

Le chapitre sur Pierre Jean Jouve a été écrit entièrement à neuf. Aussi bien l'œuvre du poète a-t-elle pris, de 1949 jusqu'à nous, des développements encore difficilement mesurables, en extension, en profondeur, en rayonnement. Celle du romancier, en revanche, reste presque passée sous silence. Il est vrai que par la chronologie elle tient plutôt de l'âge précédent : mais c'est notre âge qui retarde sur elle, qui par certains côtés est à l'origine du « nouveau roman » (lui-même largement traité ici) en même temps qu'elle le devance et le distance de loin. Continuons à feuilleter. Tandis qu'Henri Pichette garde sa situation de 1949, voici qu'apparaissent Yves Bonnefoy, André du Bouchet. Quant à la critique : ses « chemins » n'étaient encore en 1949 que « particulièrement encombrés », en 1960 elle « connaît une brillante période »; sur l'esprit de la nouvelle critique il faut lire les pages neuves et profondes de la version refondue. Une remarque cependant. Gaëtan Picon parle de la critique dans les revues, dans les journaux; il omet une autre branche, à laquelle le phénomène récent des clubs

a donné une croissance exubérante : la préface. Ses propres préfaces sont réputées comme des modèles du genre : est-ce pour cette raison qu'il se montre si discret?

Passons aux « illustrations ». Quelques-unes ont disparu. D'autres surgissent : Montherlant, Giono, Céline, Jouhandeau, Michel Leiris, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Supervielle, Ionesco. A signaler aussi les nouvelles bio-bibliographies, brèves et condensées, mais précieusement précises. Dans les « documents », le chapitre des polémiques s'est effacé tout entier (il est vrai qu'elles dataient), pour permettre un gonflement du chapitre des choses vues et surtout de celui des problèmes contemporains... Mais nous n'allons pas continuer à fouiner ainsi dans le détail; ou le lecteur croirait que nous nous sommes moqués de lui en parlant de continuité et de permanence. Ce n'est qu'à l'intérieur de celles-ci que varie le détail.

POÉSIE

HOMMAGE A DEUX POETES DISPARUS : JULES SUPERVIELLE, PIERRE REVERDY.

« Que voulez-vous que je fasse du monde
Puisque si tôt il m'en faudra partir.
Le temps d'un peu saluer à la ronde,
De regarder ce qui reste à finir,
Le temps de voir entrer une ou deux femmes
Et leur jeunesse où nous ne serons pas
Et c'est déjà l'affaire de nos âmes.
Le corps sera mort de son embarras. »

La mort presque jamais n'a cessé de hanter la poésie de Supervielle, presque jamais elle n'a cessé d'apparaître où de se laisser deviner dans le corps du poème.

« Que voulez-vous que je fasse du monde
Puisque si tôt il m'en faudra partir »

demandait Jules Supervielle. Maintenant qu'il est parti, ses vers répondent à ses vers :

« Il me faut mettre de l'ordre
Parmi toutes ces étoiles
Que je vais abandonner. »

Ces étoiles avant de les abandonner, avant de nous abandonner, il les a mises en ordre dans son langage, il a fait qu'après lui le monde et les étoiles continuent à être, à vivre ou à luire pour nous, selon

l'ordre, la vie, la lumière que ses mots, ses images, ses mythes, ses rythmes leur ont donnés pour mieux nous faire don de l'univers.

Un grand poète, du chaos des êtres, des choses, des astres, tire l'ordre vivant du poème et nous permet ainsi à notre tour de prendre possession du monde.

« Je pense encore le monde... » Claude Roy nous rappelait ces mots envoyés par Rilke agonisant à Supervielle, et la lettre ne parvint qu'après la mort de Rilke. De même l'œuvre de Supervielle pense encore le monde pour nous. Il n'est guère d'œuvre plus peuplée : d'espace et de temps, de nuit et de jour, de songe et de réel, comme elle est peuplée de pays, d'océans, d'arbres, d'animaux.

Sa solitude fraternelle, Supervielle l'a étendue à la terre entière, à l'univers; d'où ce paradoxe apparent d'un nombre considérable de passagers dans cette œuvre de solitude : les passagers du cosmos, qu'ils soient hommes, rêves, bêtes, plantes, soleils, pierres, galaxies, amours ou gouttes d'eau, ou globules du sang. La solitude de chacun de ces passagers ne dément pas leur fraternité avec le reste de l'univers dont ils sont à la fois exilés, tributaires et créateurs.

Je me suis demandé si Supervielle, orphelin dès l'enfance, sensible à son isolement et à l'espace autour de lui : l'espace de la pampa, de l'océan, du ciel nocturne confondu avec cette terre et cette mer, je me suis demandé s'il n'avait pas plus tard puisé dans sa conscience enfantine ce sentiment d'un monde sans père, d'un monde qui garde la nostalgie du père : et le cheval, l'arbre, les vagues, le corps sont ces enfants orphelins qui ont besoin du poète, de son regard, pour échapper un peu à la solitude et au silence.

Le poète est leur compagnon, il est le compagnon de la création, mais, en même temps qu'il s'est senti concerné, appelé par la nostalgie de chaque être et de chaque chose, il a compris que son premier compagnon à lui c'était son corps aussi proche et aussi inconnu que le reste du monde, semblable au corps du monde, habité, irrigué comme lui, comme lui voué à l'alternance de la nuit et de la lumière, comme lui soumis au flux du temps.

« Le Corps tragique » (1), tel est le titre du récent et dernier recueil de Supervielle. J'y relève cette interrogation :

« L'univers fait un faible bruit
Est-ce bien lui à mon oreille? »

Ainsi, jusqu'à la fin, la poésie de Supervielle aura-t-elle été interrogation, écoute, auscultation : Supervielle aura écouté, comme nul autre poète, battre son cœur et celui de l'univers. Plus exactement,

(1) Edit. Gallimard.

ces pulsations menacées, précieuses et décevantes, étaient-elles celles du cœur? étaient-elles celles du monde? Les unes et les autres se confondaient sans doute, donnant à l'œuvre de Supervielle son unité. Le poète se montrait infiniment respectueux et amoureux des êtres, attentif à leur pouvoir secret de métamorphose qui témoigne en chacun d'eux de la source commune des origines.

« Chacun a toujours en lui
De quoi devenir autrui. »

Cette métamorphose est clef de poésie, en particulier chez Supervielle, la métamorphose qui est implicite dans toute métaphore. Ce qui caractérise en ce domaine la démarche de Supervielle, c'est la façon qu'il a de montrer tout être proche d'un autre, prêt à se muer en l'autre, de montrer tous les êtres proches du poète, prêts à se changer en lui et lui-même en eux, et cependant de maintenir les distances. Sans doute, à son expérience d'enfant des deux continents, de l'Europe et de l'Amérique latine, à sa découverte de l'espace des pampas, de l'océan, dut-il ce sens de la distance : sur une immense et plate étendue, qu'elle soit de terre ou d'eau, toute apparition, fût-elle très lointaine, prend une extrême importance, une extrême présence en même temps que reste consciente, parfois jusqu'à la douleur, la notion de la distance qui nous sépare du signe apparu à l'horizon. Ainsi en va-t-il dans l'œuvre de Supervielle où les êtres comme les choses évoqués sont à la fois présents et maintenus dans la distance ou la profondeur. Ce sentiment de l'éloignement, et la nostalgie qui l'accompagne, se doublent d'une exaltante confiance dans la plénitude de l'univers, car il n'est solitude si totale qu'elle ne trouve son écho, tout là-bas, aux confins de l'inconnu. A cette question que se posera par exemple le poète, que se posera à elle-même la vie du poète, répondra l'image de quelque oiseau des Andes, ou d'une vague au rivage américain; et cette double distance, celle d'un continent à un autre continent et celle d'une espèce animale à une autre, ou plus encore celle de la vie à la matière, cette double distance sous son apparente et discrète mélancolie affirmera la beauté de la vie comme le pouvoir du poème qui permettent ces simples et miraculeuses noces entre deux solitudes se rejoignant enfin « dans une ténébreuse et profonde unité ».

« Je suis d'une famille d'horlogers, je tiens à ce que mes poèmes soient bien agencés », déclarait Jules Supervielle. Horloger? Peut-être, lui qui guettait avec une tendre vigilance la marche incertaine de son cœur et du cœur du monde, et cette façon qu'ils avaient de compter et de conter le temps.

C'est vrai, ses poèmes sont bien agencés; je ne crois pas que ce soit de cela qu'il eût dû se montrer le plus fier : cette pudeur, déguisée sous le souci de l'artisan, a pu parfois laisser la poésie déserter çà et là la machinerie du poème.

Mais il est tant d'admirables preuves contraires dans l'œuvre de Supervielle : ce sont elles dont on se souviendra. Et qu'il se soit « toujours refusé pour (sa) part, à écrire de la poésie pour spécialistes du mystère » nous a valu ce chant si simple et si humain, simple mais riche et profond, humain mais chargé comme l'arche d'animaux, de plantes et de planètes, ce chant où le mystère n'est certes pas spécialité mais bien présence essentielle et vivante.

Poète de la distance, toi qui fis se retrouver dans la même note nostalgique de leur chant, l'homme tenu au piège de sa solitude et tel oiseau qui, sans le savoir, lance son cri aux antipodes, te voilà maintenant aux prises avec la distance absolue : la mort; ta voix en est rendue étrangement proche, puisse-t-elle faire toujours plus nombreux tes amis inconnus.

●

Plus jeune de treize ans que Max Jacob, de neuf ans qu'Apollinaire, Pierre Reverdy marqua cependant de son influence, presque dans le même temps qu'eux, la poésie moderne.

Apollinaire, dès sa jeunesse la gloire lui vint, et sa jeune mort confirma cet éclat qui n'a plus varié. Pour Max Jacob le chemin fut et demeure incertain, mais l'on voit enfin, grâce à ceux qui furent ses très jeunes admirateurs, son importance de plus en plus s'affirmer, que ses proches cadets n'ont pas semblé empressés de reconnaître. Plus austère, plus secret, plus retiré, et privé de ce tragique secours que les nazis, par le martyre, apportèrent à la renommée du poète juif, Pierre Reverdy avait seulement acquis aux yeux de quelques-uns — mais, je crois, de plus en plus nombreux — le grand prestige qu'il méritait. Il en souffrait, malgré qu'il écrivît : « Rien n'approche du bruit qui accompagne l'éclosion de certaines œuvres trop brillantes si ce n'est l'intensité du magnifique silence qui suit. »

Son œuvre ennemie de l'effet ne suscitait certes pas ce vain bruit qu'il méprisait, mais le silence demeurait hélas autour d'elle.

Sans doute cette méconnaissance relative tient-elle à la retraite qu'avait choisie Reverdy, mais aussi à ce refus de tout charme, de tout éclat, de tout mouvement trop sensible, refus qui commande le poème dans « Les Epaves du Ciel », « Grande Nature », « La Balle au bond », « Flaques de verre », « Sources du Vent », « Pierres Blanches », « Ferraille », ou « Bois Vert ».

Quand on prononce le mot « cubisme », tout le monde répond Picasso, combien prononcent le nom de Juan Gris? C'est pourtant à la rigueur, à la réserve, à la maîtrise et à la tendresse de ce peintre que me ferait songer Reverdy s'il me fallait rappeler l'épithète de « poète cubiste » qu'on lui donna. Je sais bien ce qu'a de fallacieux, pour une grande part, la recherche d'équivalences entre deux arts : qu'y eut-il de commun par exemple entre l'œuvre de Reverdy et la peinture cubiste? Surtout simultanéité des tableaux de Braque, de Picasso et des premiers livres du poète, amitié et admiration réciproques entre celui-ci et les peintres, enfin conscience pour lui et pour eux de faire acte de novateurs, et — cela me semble du moins se révéler après coup — d'atteindre un nouveau classicisme sans aucune attache avec l'académisme, mais bien au contraire à partir de la « modernité » dont les éléments transposés dans le tableau ou le poème échappent à l'éphémère. On notera encore une certaine sévérité dans la démarche créatrice du poète et de ses amis peintres, une condamnation du pittoresque, du trompe-l'œil, et, par-dessus tout, une aspiration profonde à l'unité interne de l'œuvre.

Tout poème de Reverdy constitue un monde fermé, égal, immobile (et ceci pourrait se dire aussi des œuvres de Juan Gris). Le poète des « Epaves du Ciel » a entendu capter et donner « le lyrisme de la réalité », mais ce lyrisme ne comporte aucun des épanchements ni des élans que nous avons coutume de lui prêter. Ce n'est point manque d'émotion, mais bien densité d'émotion, exigence. Tout se passe comme si l'émotion du poète devant le réel était si vive que le mouvement même de l'être et du langage en demeuraient saisis. Cette possession intérieure du réel ne sera qu'apparemment figée, en fait elle est tremblement dominé, caché sous la surface lisse des poèmes.

Pierre Reverdy pensait de ceux-ci qu'ils sont les « cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité ». C'est bien en tout cas à des cristaux que nous font songer ses œuvres. Leur rigueur, leur paix et leur transparence ne doivent pas nous faire oublier qu'elles sont le produit de cet « effervescent contact » qui a eu lieu. Ainsi, pendant un très bref instant, un paysage est-il transfiguré, dans une sorte de fixité passionnée, par l'immense lueur qui succède à l'éclair. Ici le lyrisme, et je dirais le romantisme, sont antérieurs au langage.

« Cristaux », ces poèmes qui prennent dans leur matière transparente des événements, des choses, des pensées, des gestes, des songes. Les signes d'une vie paraissent d'abord juxtaposés dans l'espace du poème de même qu'ils étaient simultanés dans le temps vécu. En fait, la poésie naît de leur union, elle est plus exactement leur communion dans et par le poème. Elle peut sembler monotone, mais c'est dans la mesure où elle est constante appréhension d'une unité du réel der-

rière les apparences. A cette unité pressentie à travers les mots comme à travers les êtres et les choses correspondra le ton monodique des poèmes. C'est encore cette appréhension de l'unité profonde qui dépassera la discontinuité formelle du poème, car, rompant avec l'effusion et le chant, Pierre Reverdy pose sur la page blanche comme autant d'îles contiguës les éléments du poème, seulement la poésie est précisément la présence unifiante, la fusion secrète qui font que, tout en paraissant garder l'absurde et pathétique fragmentation de la vie, les pensées, les sentiments, les actes ou les sensations passés au poème deviennent un seul et même objet qui témoigne d'une signification indéfiniment pressentie mais demeurée secrète du monde.

J'ai noté ailleurs cette apparence d'usure, cette absence de relief, de perspective, cette volontaire banalité que revêtent les poèmes de Reverdy. C'est peu de dire qu'il rejette toute éloquence, toute rhétorique, tout éclat, il rompt tout rythme qui tournerait à l'emphase ou à la répétition, il évite les images recherchées, choisit la forme la plus simple, et, dirait-on, la plus impersonnelle.

Une voix murmure, une voix un peu étouffée, des choses quotidiennes, humbles (bouleversantes), et voilà que, peu à peu, nous comprenons, nous sentons que notre vie, la vie est concernée par cette voix qui devient celle non plus du poète mais du poème même.

« Et nous formions déjà
Un monde plein d'espoir. »

Par ces mots se termine un poème intitulé « Mémoire ». De quel espoir parlait Reverdy? Quel « monde plein d'espoir » peut nous promettre son œuvre? C'est plus une attente, une attente anxieuse qui me semble habiter la poésie de Reverdy qu'une espérance : au delà de l'harmonie quasi plastique de l'œuvre demeure une inquiétude. Quel est ce réel dont la poésie nous approche à croire que nous allons enfin le saisir, que son secret est sur le point de se révéler à nous dans les mots du poème, qu'il n'est plus qu'un pas, un seul pas à franchir et nous allons savoir, notre attente enfin va être comblée? Mais la transparence ne supprime pas l'invisible, l'ultime, la mince, l'infranchissable frontière : la promesse demeure sans fin promesse d'un horizon toujours reculé.

« Nous étions contents
Le soir
Devant l'autre demeure où quelqu'un nous attend. »
. . . .
« Mon sort était en jeu dans la pièce à côté. »

Avec les données quotidiennes de la vie, Pierre Reverdy, en grand poète, a su élever une œuvre qui débouche sur la plus haute exigence possible; refusant tout mensonge sa poésie nous mène en ce lieu d'où nous découvrons que la vérité se tient, si proche, insaisissable dans « l'autre demeure », « dans la pièce à côté ».

Georges-Emmanuel Clancier.

THÉATRE

« CHACUN SON CARACTERE », de Ben Jonson (Théâtre des Nations). — « ELEKTRA », de Sophocle (le Théâtre du Pirée). — Signe de vogue universelle, ou hasard, ou solution de facilité? Les spectacles de danse ont abondé cette année au Théâtre des Nations, et le théâtre proprement dit, déjà quelque peu réduit en nombre, n'a pas brûlé d'un éclat exceptionnel, à part la magistrale performance brechtienne du Berliner Ensemble, qui décidément procède de principes spécifiquement allemands. Admirons, mais ne cherchons pas à nous les assimiler : nous risquerions la même aventure que j'ai vu vivre l'autre mois au Piccolo Teatro de Milan...

Une jeune troupe anglaise, le Théâtre Workshop, était attendue avec la plus sympathique curiosité. Elle a couru un destin que beaucoup des nôtres ont connu dans le même temps : formation spontanée au lendemain de la guerre, petites tournées ici et là, dans des cités minières et des centres industriels, manque d'argent et abondance de courage, recherche du contact fécond avec les milieux ouvriers, ambition d'organiser, à partir du théâtre, un véritable centre de culture... enfin l'accession à ce que les sportifs appelleraient la classe internationale, avec un répertoire parfaitement éclectique. Avouons cependant que la pièce présentée cette année, bien que signée Ben Jonson, ne nous a pas semblé particulièrement remarquable. « Chacun son caractère », tel est son titre. Mais ces caractères qui se succèdent à nos yeux en brèves scènes très peu coordonnées, ne se combinent pas entre eux pour construire une véritable intrigue : le défilé ne s'organise pas en ballet. En outre nous les reconnaissons, car ils peuplent toute la comédie classique européenne : le père grondeur, le fils prodigue et ami du plaisir, le valet flegmatique et fripon, le matamore peureux, le mari jaloux et berné, les femmes égrillardes... Shakespeare a joué dans la pièce, nous dit le programme. Que ne l'a-t-il refaite par la même occasion!

La troupe du Workshop vaut ce que valent nos jeunes troupes des Centres régionaux d'art dramatique : ferveur, bonne volonté, cohésion,

dans une ingénieuse présentation scénique de sa directrice, Joan Littlewood, mais sans qu'on y remarque d'éclatantes personnalités. Un bon moment, dans la meilleure tradition de la comédie italienne, entre le marchand jaloux Kitely (Rob Grant) et son valet Thomas Cash (Frank Coda) pressé de comprendre et d'exécuter ses consignes, et perpétuellement rappelé pour contre-ordres ou précisions supplémentaires..

•

Les acteurs grecs, dont l'Œdipe en 1958 nous avait fait si grande impression, nous sont revenus. Ce n'est plus le Théâtre National, mais une troupe formée et animée par Dimitrios Rondiris, qui pendant plus de vingt ans a fait de nombreuses mises en scène au dit Théâtre National. Mystères des scissions et des essaimages, fatalité des troupes officielles et des autres... Toujours est-il que ce groupe a pris le titre de Théâtre du Pirée. Il ne suffit plus de savoir que le Pirée n'est pas un homme : il faut encore comprendre que, dans l'extraordinaire extension urbaine qui travaille cette partie de l'Attique, le Pirée tient beaucoup à ne pas devenir un quartier d'Athènes, dont aucun espace libre ne le sépare plus, ni même une banlieue. Quand on y a miraculeusement retrouvé récemment au cours d'un travail de voirie, deux éblouissantes statues de bronze de la belle époque, le Pirée les a refusées au Musée National d'Athènes, et retenues dans le sien, où elles méritent désormais une visite personnelle, à l'égal des trésors de la capitale. J'imagine donc — mais ai-je tort? — une intention d'indépendance affirmée, pour ne pas dire combative, dans l'appellation choisie : Piraikon Theatron.

En quoi nous apparaît-elle — si elle existe — dans l'interprétation? L'Œdipe de 1958 (Théâtre National) nous avait révélé, outre d'excellents acteurs, une chorégie incomparable, réglée par l'interprète même d'Œdipe, Alexis Minotis, et menée par un prodigieux lyrique : Thanos Kotsopoulos. Il nous a semblé que le chœur (il est dans Electre exclusivement féminin, on le sait) exécutait un travail corporel dont la gymnastique préparatoire demeurait légèrement plus apparente. En revanche, les passages de la parole simple à la forte scansion, puis au chant, ont atteint souvent une grande beauté. J'ai cru démêler chez le musicien (C. Kydionatis) qui use avec bonheur, dans les parties purement orchestrales, de ressources de percussion très proches de la musique concrète et très efficaces, une volonté de se rapprocher autant que possible des aspects populaires actuels de la liturgie orthodoxe. Heureux peuple qui peut ainsi, après tant de siècles, passer sans grand

disparate de son plain-chant à sa tragédie, de son Temple à son Théâtre!

Dimitrios Rondiris a-t-il cherché à introduire, dans le style commandé par la tragédie grecque classique, quelques nuances inédites? Je ne me rappelle pas que la Troupe du Théâtre National, en 1958, ait ainsi exécuté de longs passages, et même des scènes entières, sur ce ton de murmure confidentiel qui se perdait presque dans le vaste Théâtre Sarah Bernhardt. Bien que le rythme poétique, apparemment, demeurât respecté, il résultait de ce parti pris, quand éclataient (avec quelle prodigieuse sûreté! je vais y revenir) les grandes imprécations, un contraste presque trop accentué — une touche de Shakespeare venait maquiller Sophocle...

Interprétation masculine simplement convenable, et dominée de loin par l'interprétation féminine : la sculpturale et féroce Clytemnestre de Mme Kalliga (mais pourquoi les « reines » grecques tiennent-elles — ce fut le cas de la Jocaste d'il y a deux ans — à s'habiller au cinéma, seules dans des ensembles d'un style si pur?) et surtout l'Electre de Mme Papathanassiou. N'est-ce pas elle qui nous avait transportés d'enthousiasme dans Iphigénie? Comme le choreute d'Œdipe, Thanos Kotsopoulos, comme ici dans ses grands jours notre Maria Casarès, Mme Papathanassiou réussit à vivre dans des dimensions surhumaines sans cesser une minute d'être vraie. Je ne suis pas près d'oublier le cri fauve que lui arrache l'annonce de la mort d'Oreste, ni sa déchirante lamentation sur l'urne, ni la beauté de son petit visage volontaire, sculpté du dedans par l'âme, ouvert sur un feu mystérieux et terrifiant par la tension du regard... Mounet-Sully, jadis, murmurait en sortant de scène quand il jugeait n'avoir pas atteint les cimes auxquelles il tendait : « Ce soir, le dieu n'est pas venu... » Que Mme Papathanassiou me permette de lui retourner la phrase, riche de mes plus beaux souvenirs de théâtre : grâce à elle, ce soir d'Electre, sur la scène parisienne et dans nos esprits reconnaissants, le dieu a passé...

Dussane.

IMAGES ANIMÉES

LA DOUCEUR DE VIVRE. — Bien trop long, ce film doit à sa longueur même une part de sa réputation auprès de ceux qu'il éberlue. Il se déroule pendant trois heures sur grand écran, avec moult vedettes plus un contingent de volontaires, des gens du monde. La plupart des cibles concevables y sont agrandies pour le confort du tireur, mais le cinéaste parvient le plus souvent à tirer à côté de la cible, quand il

n'oublie pas son arme. Le titre même est un contresens, du moins en français, puisqu'au lieu de peindre la douceur de vivre l'ouvrage veut se hausser à l'apocalypse. Ou alors il faudrait entendre ce titre par antiphrase, mais comment accorder une intention subtile à un interminable bout à bout de convulsions? Cette bande sollicite les discours abusifs et s'inscrit au fronton des temps prétentieux. Elle est présentée et décrite dans un livre de Lo Duca plein de fulgurations bouffonnes. Si j'ajoute qu'elle est partie bon train pour battre partout des records de recettes, j'aurai complété à gros traits le portrait du dernier Fellini en film de l'année. Et pourtant et pourtant, ce n'est pas, ce film, n'importe quoi.

Son projet même n'est pas n'importe quoi. Il s'agit d'un post-reportage monumental où les grands scandales romains devaient être relatés à l'état sauvage, dans cet état cousus les uns aux autres. Cette reconstitution est entreprise par un homme convaincu, avec le toupet qui stupéfie. Dans cette perspective, et pour le moment, peu importe, que le scénario soit scénario de travailleurs de force, ou que le « message » soit jeté dessus comme l'huile est jetée sur le feu. Car l'entreprise même est surprenante, et plus encore l'adéquation, même si elle est partiellement défaillante, des acteurs à l'entreprise. Fellini révèle ici qu'il est un directeur de comédiens comme peut-être aucun autre, mais c'est improprement dire. En quels termes qualifier le travail du cinéaste qui a pu, qui a su rassembler une telle troupe de professionnels et d'amateurs, pu et su la conditionner à sujet pareil? Il y a du confesseur, de l'entremetteuse et du médium dans cette performance, mais ces trois personnes en une, comment les expliquer et d'où viennent-elles? Je ne les expliquerais par l'intrusion d'un quatrième terme, celui de fakir. Au rebours, je me représente le don de Fellini comme celui de l'homme ordinaire, mais assez généralement, assez profondément étonné par les autres hommes pour les convaincre de recommencer sous ses yeux jusqu'à leurs déploiements d'extravagances. Un homme ordinaire, une éponge aussi. Chaque être humain est une éponge, de la vie publique s'il lit les journaux. Fellini est une éponge plus fortement imprégnée que le commun des autres éponges mortelles des hauts faits d'un exhibitionnisme divers. Nous allons voir que de ces exploits il a suggéré, dégagé et obtenu des acteurs la reconstitution par analogie. Indépendamment de cette réussite spécialisée, il a suggéré, dégagé et obtenu d'eux des compositions évocatrices, en différents registres.

L'affaire Montesi lui a procuré le point de départ, l'élément séminal. Une grande fillette fut, souvenez-vous, trouvée morte sur une plage, après une orgie, si c'était une orgie. Peut-être s'agissait-il, froi-

dement, d'une partouze, de réaliser différentes figures du calcul combinatoire. Or le film se termine et s'accomplit dans, disons, une ortouze, après quoi participants d'aller prendre le frais de l'aube sur la plage proche. Ce post-scriptum n'est pas explicitement tragique puisque aucun cadavre humain n'a été jeté à la mer, mais à la place gît un poisson, une sorte d'énorme raie, une grande ventouse marine avec un œil mort. Les érotomanes se demandent si cette chose est mâle ou femelle. Dans la réalité du fait divers, une dame de cinéma, des notables de la politique, de hauts policiers furent compromis : le film rassemble (le fil emmêle) les étoiles de l'écran avec celles de l'aristocratie. Du reste, il s'agit d'une manière de synthèse transposée puisque dix affaires ont recouvert l'affaire Montesi. Le fictif n'y dépasse pas le réel, ni ne l'égale même, faute au cinéma commercial de pouvoir être le clandestin. Voilà pour les audaces terminales, mais d'autres passages sont d'un bon copiste. Anita Ekberg, dans le film, visite les parages du Vatican en vêture de séminariste, tout comme, dans la réalité, fit Ava Gardner. La même Suédoise recommence, sous les projecteurs felliniens, ce numéro de bain public qui lui a conféré, dès son arrivée dans la capitale des Italiens, l'avènement publicitaire.

Achevé dans une fontaine, le solo d'Anita Ekberg commence à l'aéroport, se prolonge au cours d'une conférence de presse, de là dans un cabaret, puis au long cours d'une vadrouille sentimentale. Comment décrire cette personne? Puisque l'homme s'attribue les pouvoirs de l'anthropomorphisme, je puis le faire en mon nom générique de roi des animaux. Alors disons qu'un énorme et beau papillon, mais miraculeusement charnu, visite le sommeil d'un spectateur enfin libéré. En même temps, une femme. Cette femme est chargée de séductions presque inabordables. Elle incarne, c'est bien le mot cette fois, la joie de la femelle et pourtant garde intact son statut de reine de la fête à tout le monde. Nous ne la verrons plus après sa somptueuse virée au pays commun, elle n'est donc pas de l'ortouze. En cette ortouze, chez les érotomanes et pour eux, érotomane par excellence, Nadia Grey s'effeuille pièce à pièce de ses ornements, et cependant le rôle la réduit à son petit nom. Nous voyons donc le strip de Nadia. Une autre participante, celle-là de la catégorie des amateurs, se fait califourchonner, gifler, enduire d'une pommade pour l'après-boire, en sus couvrir de duvets. L'un des hommes garde une distance d'amusement au cœur de la fête. C'est un garçon longiligne qui se déploie avec une grâce supérieure, se pose un chandelier sur la tête avant la séance de spiritisme, et qu'on reste coi de savoir italien. On ne pense pas à son identité sexuelle, et ce qui subsiste est le souvenir d'une élégance jamais vue, pas par moi du moins.

Puis il y a deux réussites situées hors du catalogue freudien, autrement dit dans le registre dramatique au sens coutumier, celui de personnages engagés dans l'action et qui réagissent à autrui, comme nous faisons au fil de nos jours. L'une de ces deux réussites est celle de Lex Barker en mari de la vedette au bain. Cet acteur est présent dans toutes les nuances de mines et de diction de son rôle, rôle de juste tonalité anglo-saxonne, et c'est en chaque scène avec le juste tempo. Son interprétation va de la feinte indifférence à la double baffe, c'est pour sa femme, puis au cassage de gueule, celle de l'entreprenant journaliste (l'épisode étant calqué sur les emportements d'Anthony Steel envers Anita Ekberg elle-même, quand ces acteurs étaient mariés encore). La situation est d'un simple dessin. Le mérite d'Annibale Ninchi est plus grand que celui de Lex Barker puisqu'il lui a été demandé une véritable composition. Ancien placier en champagne venu de province, le hasard le met en présence de son fils, mais changé en journaliste illustre. Comme tout au long du film, ce journaliste est flanqué d'un photographe. Ainsi vont les parasites et les militaires. Le vieux monsieur se laisse entraîner de bon cœur par les grands galopins, jusque dans le cabaret où ses souvenirs font surimpression. Au lendemain de cette bonne soirée, il s'en ira, dégrisé, perplexe, inquiet, peut-être le seul témoin perspicace de l'hystérie de vivre. C'est notablement grâce à l'acteur qui a su polariser différents mouvements de l'humeur humaine que ce personnage est sympathique, et simplement étrange (du moins est-ce l'impression première, mais je ne suis pas retourné voir ce marathon de celluloïd). Il faut citer encore Anouk Aimée car elle impose une nymphomane, proie nostalgique des amours perdues, et Marcello Mastroianni, mieux qu'honnête dans le journaliste auquel a été donné le centre de la scène. Si les scénaristes se servent de lui comme d'une balle, ou d'un passe-partout, ou d'une bonne à tout faire, s'il doit donc de leur fait rapporter les uns aux autres des épisodes qui ne sont pas conjugués, ce n'est pas sa faute. Il met son environnement en valeur, et en cela sert le don de Fellini. En vérité la plupart de ces artistes de métier ou de rencontre ont en commun le naturel. Ils figurent les comédiens d'une comédie humaine jouée au premier degré. Ici ou là, on voudrait arrêter leur conversation, peut-être prendre rendez-vous.

La part étant ainsi bien faite à la désarmante et superbe effronterie de l'entreprise, à ce qu'elle charrie dans son nombreux détail d'insolite et de vivace, il la faut tout de même bien considérer dans son achèvement, dans ses proportions et dans sa signification ultime. Pour cela, ressaisir les fils d'un dessein bêtement gigantesque. Au cœur de l'aventure, le journaliste qui peu à peu mesure la vanité d'une course dans le vide. Pour qu'il soit vraisemblable dans l'état du ludion

conscient, Fellini et ses scénaristes lui prêtent l'ambition littéraire. Le procédé est d'une grande indigence. Il est difficile déjà de l'accréditer en journaliste, sauf au désolant niveau de l'hystérie mondaine. Hormis la scène où il essaie de taper quelques lignes dans une auberge où le personnel dresse le couvert (!), il se comporte en rat d'hôtel honoraire, en parasite de coctels, avec pour unique justification d'un faux métier le rôle de poisson-pilote qu'il occupe vis-à-vis de son photographe. Il est pourvu de cent introductions, dans les palaces, au Vatican, que sais-je, ce que nous accepterons les yeux fermés, mais enfin qu'est-ce qu'il écrit? Au plus, à mon avis, des titres, des légendes, des commérages précédés de sa grosse signature. Voilà un personnage, bien sûr, indéniablement d'époque, minus avantageux qui déboule en spirale sur un toboggan sans fond. Sa seule force dramatique serait de se connaître, mais là, le film en demeure aux intentions. Mastroianni n'a simplement pas l'air fâché de vivre, et quant à écrire! Les intentions anti-rhétoriques que lui donnent les fabriquants, hélas sincères, de ce scénario, sont un artifice dérisoire. Ce jeune homme peut être au mieux incorporé à la race des prétentieux feignants de salle de rédaction (« Je travaille pour moi »). Il est en réalité bien trop étourdi, au sens double de ce mot, pour réfléchir en lui-même ses aventures amoureuses, réfléchir sur elles, réfléchir. Qu'une petite bourgeoise follette et survoltée le traque d'une passion jalouse et obsessionnelle, maternelle et visqueuse, ou bien qu'il aille faire l'amour chez une putain de la périphérie avec la nymphomane qui le tient pour son favori récurrent, ou qu'il donne du plaisir à une dame de l'ortouze, ça ne saurait guère concerner le spectateur, hormis le pittoresque.

Pas, dans ces conditions, d'argument tissé, chargé de résonances justes. Les auteurs ont alors nourri l'anecdote centrale d'une thématique rapportée, qui n'aboutit par greffes juxtaposées qu'à des effets indigestes d'élongation et d'éloignement. Fellini a surtout tenu, semble-t-il, à passer métaphysiquement au plan supérieur en donnant au témoin, le journaliste, un compagnon admirable en la personne d'un nommé Steiner. Ces épisodes sont creux et stridents, c'est même au point qu'on y peut déchiffrer un bon modèle de ce que le cinéaste ambitieux ne doit jamais faire. La recette en est, apparemment, assez claire. On prend pour personnage une espèce de saint, et pour sujet son suicide. On dépose cet épisode au centre du film, comme une chose bien à part, cernée par les arabesques de la comédie futile. Ou encore, comme un grand trou que le spectateur puisse creuser sans fin dans la suite de ses jours. On donne ce rôle à un comédien estimé universellement (dans ce cas, c'est Alain Cuny, lequel, se dit-on, pourrait en effet donner une espèce de substance aérienne à un rôle de cette espèce, — dans un contexte autre, à une fin meilleure). Par-

dessus tout, votre parti-pris sera de ne rien expliquer, avec l'air d'en savoir un bout. De cette sorte, vous disposerez devant les questionneurs d'un repli infiniment élastique. L'envie prend de s'en tenir là, laissant le lecteur juge de ce que ces façons ont de répugnant, façons de matamore du grand art. Or il faut rendre compte.

Steiner débarque tout à trac dans le récit, aperçu dans une église par Marcello, le journaliste. Il monte jouer de l'orgue. (Ici, un auteur dramatique introduirait peut-être une indication, quelque chose comme : « Monde de pensées », mais Lo Duca joue ce rôle en somme, en ces termes : « Oui, il faudrait que l'église soit fermée, ou bien ouverte aux seuls initiés, à ceux qui ont une âme », etc. Tu ne vas pas foutre la paix au monde?) — Plus tard, réception chez Steiner. Entre autres, s'y trouve un écriveur qui discourt ainsi, au sujet d'une Orientale présente : « Avons beaucoup à apprendre d'elles... sont restées près de la nature... leur nature conquise contre des siècles de civilisation... femmes véritablement soumises. » Le journaliste approuve d'enthousiasme, et Steiner, malgré un air distant, approuve cette approbation. Toujours la grossièreté de scénaristes qui prennent par procuration des airs de complicité entendue, quitte ensuite à tirer leur échelle, au nom du mystère humain. Et noter qu'il y a en ce lieu d'autres moulins à aphorismes, entre autres une poétesse américaine. — Plus tard, Steiner tue ses deux enfants, puis se suicide. Le journaliste parle aux inspecteurs : « Peut-être avait-il seulement peur. » — « Lui avait-on adressé des menaces? » — « Pas », dit Marcello, avec aux lèvres le sourire du seul initié, « dans le sens où vous l'entendez ».

Ces ficelles, mais ce sont des câbles, rejettent vers l'extérieur le point de vue sur le sujet que Fellini ne me paraît pas posséder beaucoup plus fermement que son journaliste. La satire demeure ample broderie anecdotique. Elle concerne un miracle si délibérément bidon qu'il ne s'agit plus, à bien dire, que de pastiche, puis la conférence de presse de la star. Il y a quelque verve et quelque saveur dans ces séquences, et la matière esquissée d'un bon film. Dans les scènes culminantes, quand le sujet vire au rouge, il n'y a plus de satire du tout, plutôt une fascination pour le milieu décrit, auto-décrit même puisque l'auteur n'en est guère que le metteur en scène. Lo Duca relève (La Douceur de Vivre, chez Julliard, p. 156) la liste des participants bénévoles de la pré-ortouze, puis de l'ortouze proprement dite (auxquelles le journaliste et personnage principal a été convié par une mannequin). Selon ce film raconté, nous voyons donc, « dans l'ordre de parution à l'écran » : le prince Vadim Wolkovsky, le prince don Eugenio Ruspoli di Poggio Snasa, le comte Ivenda Dobrzensky, Donna Doris Pignatelli, la princesse de Montezoduni, la comtesse

Cristina Paolozzi, la comtesse Elisabetta Cini, le comte Carlo Kechler, le comte Bounozo, lady Rosemary Rennell-Rodd.

La fête à tout le monde, mais où sont le recul du peintre, la transposition et la perspective? C'est beaucoup solliciter la bonne volonté que de faire accroire le sujet traité parce qu'il est recouvert de sauces. Le beau morceau d'orgue d'église esquissé par Steiner est vaine décoration, comme est décoration vaine le faux miracle qui voudrait dire l'absence de Dieu, je suppose dans le monde contemporain, mais d'ailleurs comme le prélude même. Ce prélude (ou ce morceau de bravoure), en lui-même d'une belle singularité, montre un hélicoptère voletant par-dessus la campagne romaine dans un bruit multiplié de bourdon, et à sa base est tiré à hue à dia un Christ en plâtre. C'est donner l'envie d'entendre quelque chose, mais ce qui suit n'est pas sans quelquefois rappeler une fumisterie documentaire, le livre dit *Satan conduit le Bal*, du mulâtre Georges Anquetil, ou d'autres fumisteries documentaires, je l'écris en pensant à feu Malaparte. De ce film, les chapiteaux d'intentions s'écrouleront, s'écroulent déjà. Même la poésie de la beauté élémentaire, qui pourrait introduire un contrepoint signalisateur, est insérée comme par remords et surcroît. Il s'agit d'une blondinette en service à l'auberge où nous avons vu le journaliste travailler pour la première fois. Elle lui a dit quelques paroles, qui l'ont étonné un instant. Tout à la fin, sur la plage, elle le revoit, et ils se font signe, et pourtant il suit ceux et celles qui sont et, semblerait-il, resteront les siens. Il est fâcheux que les apparitions de cette jeune fille soient justement ce qu'il entre de plat dans le récit, d'insipide même. Et combien cette carence est significative. Le cinéaste de *la Strada*, et de la farce merveilleusement fraîche dite *Courrier du Cœur*, a, cette fois, sacrifié la sensibilité au gigantisme, son art à la performance. Je n'en aurais pas écrit si long si je n'en étais navré, profondément, mais peut-être n'est-il plus au pouvoir de personne d'arrêter ces progrès?

Jean Queval.

ARTS

LES NOUVELLES INSTALLATIONS DU LOUVRE. — C'est à André Malraux que revient tout le mérite d'avoir précipité l'ouverture de l'exposition des réserves du département des Peintures et des Salles du XIXe siècle français. Sans lui, on en serait encore à perfectionner les plans d'installation, à essayer des éclairages savants, à faire des calculs hygrométriques et thermométriques... Depuis quinze ans pour-

tant, on attendait cette ouverture. On gémissait sur le Pavillon de Flore que l'on n'avait pas encore, mais les salles de la Cour Carrée, libres depuis 1945, restaient en chantier. Pourquoi ce retard? Il a des causes multiples. L'une d'elles pourrait s'appeler « le complexe du Palais ». Tandis que les départements d'archéologie, des Sculptures modernes et des Objets d'art s'accommodent fort bien de leur cadre et s'y déploient magnifiquement, les Peintures n'ont pas encore trouvé la formule qui leur permettrait de prendre possession simplement de cette belle demeure. Que ce soit dans la Grande Galerie, le Salon Carré, la Salle des Etats ou la Cour Carrée, le Palais écrase le Musée et semble paralyser le muséographe. Celui-ci n'ose pas faire au Louvre les installations provisoires qu'il réaliserait dans un autre local et qui calmeraient la fringale du public. Il se croit obligé de faire grand, noble, définitif, mais, au moment de s'engager dans le définitif, il hésite et n'arrive pas — sans contrainte — à prendre un parti.

Le public, lui, n'a pas de complexe. Il sait bien que le Musée est dans la coquille d'un Palais. Mais, quand il visite l'intérieur du Louvre, c'est le Musée qui l'intéresse et, pourvu qu'on lui fasse voir des tableaux, à titre provisoire ou définitif, il est content. Cette fois-ci, il a de quoi se satisfaire. Entre les réserves et le XIXe siècle, il a douze cents tableaux à regarder.

LES RESERVES. — Il y a réserve et réserve. On appelle généralement tableaux en réserve les tableaux dont la qualité ne justifie pas l'exposition permanente. Cette fois, on a baptisé du nom de tableaux de réserve les tableaux non exposés au Louvre — faute de place — depuis la guerre. Il ne faut donc pas s'étonner de trouver dans cet ensemble beaucoup de chefs-d'œuvre dont certains furent exposés depuis la Libération au Petit Palais. On y rencontre notamment d'excellents primitifs de toutes les écoles, des portraits du XVIe, le Retable de Boulbon, des Champaigne, des Chardin, des Lorrain, des Greuze, des Rembrandt, des Rubens, des Téniers... tous bien connus des visiteurs du Louvre d'avant-guerre...

Ces illustres voisinages font pâlir les quelques tableaux de « réserve ancien style » qui les accompagnent. On ne voit guère que les grands. L'exposition profitera donc davantage aux visiteurs ordinaires des Musées qu'aux amateurs de curiosité et de tableaux de petits-maîtres. La peinture, en tout cas, n'y perd rien. Mais n'y a-t-il pas encore beaucoup de réserves en réserve, matière à une nouvelle exposition de réserves?

Les salles ainsi formées, garnies de tableaux de toutes les écoles, si serrés qu'ils se touchent presque, sont assez dures à visiter. Mais

on finit par s'y retrouver. L'accrochage est bon, malgré les difficultés de l'entreprise et les toiles sont en bon état, grâce au travail particulièrement discret des restaurateurs. L'œil se fait à ce Kaléidoscope. Après tout, c'est bien ainsi que se visitaient les Musées au temps où se faisait la meilleure des peintures.

LES SALLES FRANÇAISES DU XIXe SIECLE. — Après tant d'expositions et de présentations belles et recherchées (on a été gâté depuis la Libération), on devrait être blasé sur l'importance de la présentation. De moins en moins le public y prête attention. Un simple praticable peint à la colle lui suffit, s'il porte un Delacroix. Il convient peut-être de réviser à nouveau les formules de présentation muséographique. On est passé du musée clair, ou musée clinique, mangeur de place, dispensant les toiles au compte-gouttes, au Cabinet de l'Amateur mis à la mode par l'exposition de l'Orangerie, intime, chargé, réflétant le goût personnel de son propriétaire. Et voici que le public se détache à la fois du trop simple et du trop recherché. Attiré par l'œuvre seule, il n'attache plus guère d'importance au support. Mieux, il ne le « voit » pas. Il n'est que de regarder le visiteur passer d'une salle à l'autre. Son œil va d'un tableau à un autre tableau, sans se soucier des murs, des soubassements et même des cadres. Peut-être est-il arrivé à connaître vraiment la peinture depuis qu'il en voit tant dans d'innombrables expositions. C'est pourquoi il était sans doute inutile de bâtir à grands frais sous les combles du Louvre d'insolites galeries de marbre vrai, soutenues par des colonnes de marbre faux, avec d'étranges plinthes sur des fonds de couleurs discordantes. Toutes ces entreprises sont vaines. Le public ne les voit pas et cela vaut mieux pour lui. Il voit la peinture, la peinture seule. Il voit David, il voit Ingres, Géricault, Delacroix. Il voit Corot, ce Seigneur du XIXe siècle, avec ses quatre-vingt-dix toiles qu'il redécouvre avec enchantement, et sa façon équilibrée de traduire le monde et la nature. C'est encore la nature qu'il retrouve avec les peintres de l'école de Barbizon, avec Millet, Rousseau, Diaz, Daubigny, Huet, Chintreuil. Puis viennent les Courbet, Carpeaux, Monticelli et Toulouse-Lautrec, Degas, les premiers impressionnistes... Ici il faudra réviser l'accrochage qui nuit à quelques maîtres. Il faudra mieux placer la Mère de Whistler. Mais toutes ces résurrections font la joie du visiteur par la grâce seule de la peinture. Et quand la Cour Carrée sera achevée, et que l'on y trouvera le début de l'Ecole Française, pour laquelle on voudrait cette fois une présentation discrète, alors on respirera et on pourra attendre patiemment la libération et l'aménagement de Flore.

●

LOUIS XIV AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS. — Au risque de nous contredire, nous applaudirons sans réserve à la présentation du style Louis XIV au Musée des Arts décoratifs. Les fonds, les objets choisis, la mise en place, tout est parfaitement et discrètement réussi. C'est le style Louis XIV et ce n'est pas Versailles ou plutôt, c'est Versailles et c'est autre chose.

Dans son introduction au catalogue, Weigert écrit : « Royal lors des temps glorieux et triomphants du règne, le style Louis XIV ne sera plus que princier lors des années de déclin et de revers... » Que de chemin parcouru dans un siècle seulement, mieux, dans un règne! Décors, ornements, meubles, moulures, dessins, argenterie, objets divers, tout concourt à nous expliquer le passage de la gravité du début du règne à la fantaisie mesurée de la fin, de la pompe austère et lourde des grands bahuts qui se souviennent du Moyen Age, à la variété gracieuse des meubles et des accessoires qui annoncent le temps de Louis XV. Au style de cour succède un style tourné vers l'agrément et l'intimité. Les revers du royaume entraînent les courtisans à déserter Versailles pour leurs hôtels particuliers où ils savoureront la douceur de la vie privée.

Beaucoup de vieilles demeures se sont dépouillées momentanément de pièces tout à fait rares pour cette exposition, une des plus réussies de toutes les belles expositions du Musée des Arts Décoratifs.

Lucie Mazauric.

Gauguin, par **René Huyghe** (Paris, Flammarion, 1959). — C'est un livre excellent, nourri de connaissances et d'aperçus nouveaux, non seulement sur Gauguin, mais sur les artistes de son entourage. Huyghe nous montre Gauguin au début de la vie, cherchant sa voie, hésitant, peu satisfait de ce qu'on appelait sa « manière glaiseuse », vite orienté pourtant et conscient de son style, mais toujours inquiet, angoissé et trouvant enfin dans une sorte de demi-suicide l'accord déchirant et total entre ses aspirations esthétiques et sa vie douloureuse.

Tout est toujours moins simple qu'on ne l'imagine. Quand la mort a mis son point final à une œuvre et à une vie, on est tenté de les considérer en bloc, comme déterminés par avance. Même si on découpe l'œuvre en « manières », on ne voit plus les raisons parfois impondérables qui auraient pu tout changer. Quelle eut pourtant été l'œuvre de Gauguin si Mette Gaad, son épouse danoise, avait été une épouse compréhensive et tendre, partageant la misère de son mari? Aurait-il eu le désir et la force de rompre avec la vie civilisée, de retourner aux sources, de rechercher le secret des grands mystères de la vie primitive? Aurait-il exprimé avec tant d'angoisse le « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? »

Une chose pourtant paraît certaine, c'est qu'il aurait brisé avec le courant impressionniste. Sa nature le portait ailleurs. Il le savait et exprimait avec lucidité son sentiment sur les Maîtres de la peinture claire. « Ils cherchèrent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée. » — L. C.

L'Ecole d'Avignon, par **Michel Laclotte** (Paris, Gonthier-Seghers, 1960). — Que les jeunes historiens d'art sont chanceux! Les éditeurs leur font des présentations ravissantes, avec des reproductions en couleurs attrayantes et justes de ton. L'école d'Avignon de

Michel Laclotte me fait penser à une petite étude que je fis sur le même sujet il y a quelque trente ans et dont les illustrations étaient d'une tristesse noire, au sens littéral du mot.

Le texte de M. Laclotte s'accorde à la présentation. Il est clair, agréable à lire, bien fait. Il fait le point de nos connaissances sur l'école d'Avignon comme on peut le faire en 1960. Il est précédé d'une précieuse table chronologique fort utile à consulter.

Cette école avignonaise est une sorte de pochette surprise pour les amateurs de primitifs français. D'un côté, les œuvres, de plus en plus nombreuses, qui semblent s'y rattacher. De l'autre, les peintres, très nombreux aussi et dont on a les noms. Mais la difficulté est de faire cadrer les noms et les œuvres. Deux points fixes pourtant, Enguerrand Quarton et Nicolas Froment, dont quelques œuvres sont datées et authentifiées de façon irréfutable. Les autres... On reste dans le domaine de l'hypothèse... Et les hypothèses vont leur train. Je ne crois pas, pour ma part, que l'on puisse assimiler Enguerrand Quarton, l'auteur du Couronnement à l'auteur de la Pietà, ceci pour des raisons de style. Mais, comme disait l'Abbé Requin, le grand découvreur de l'école d'Avignon, chaque fois qu'il émettait une hypothèse qui ne s'appuyait pas sur un acte certain : « J'aimerais mieux, bien sûr, un bon prix-fait devant notaire... » Car en définitive, le problème reste un problème d'archives. — L. C.

La Technique de la peinture à l'huile, par **Xavier de Langlais** (Paris, Flammarion, 1959). — Il s'agit d'un livre technique s'adressant avant tout aux professionnels.

L'auteur, M. Xavier de Langlais, est peintre lui-même et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes, et ses conseils basés sur une expérience personnelle s'ajoutent à la théorie. L'ouvrage se divise en cinq parties qui se subdivisent elles-mêmes en de nombreux chapitres. La première partie traite de la technique de la peinture à l'huile avant Van Eyck et de Van Eyck à nos jours à travers les maîtres anciens (certains étudiés en détail tel Rubens et Le Titien) et les Impressionnistes. La deuxième partie est une étude des supports, enduits et colles, ceci accompagné de recettes pratiques. La troisième partie s'intitule : « Les éléments constitutifs de la peinture », il s'agit des huiles, siccatifs, essences, gommes, résines, vernis, colorants, théorie complétée par des exemples précis d'application. La quatrième partie : exécution ou métier, est à la fois une étude du mécanisme et une succession de conseils sur les fautes à éviter. Enfin, la dernière partie, traite de l'entretien et de la restauration des tableaux ainsi que du matériel du peintre.

« Ce livre a été conçu comme un instrument de travail », nous dit l'auteur. Il est certes destiné d'abord à donner des bases pratiques de métier aux élèves des écoles d'art, mais certains chapitres concernant les techniques des grands maîtres du passé ou l'histoire de la restauration des tableaux s'adressent aussi à un public d'amateurs. — C. S.

Cranach, par **Pierre Descargues** (Paris, Aimery Somogy, collection « Enchantement de la couleur », 1959). — La collection de petit format « Enchantement de la couleur » nous offre maintenant, après un Van Gogh, un Degas, un Picasso, un Cézanne, un Chagall et un Veermer, un Cranach (l'ancien) par M. Pierre Descargues. Peintre de la génération de Dürer et de Grünewald, Cranach n'a ni le génie du premier, ni la malchance du second et il se différencie de l'art universel d'un Holbein. Peintre germanique, il s'est replié sur le vieux fonds gothique, ne connaît pas les séductions italiennes et ignore le courant humaniste. Partant des premières œuvres très violentes, tel le Saint Jérôme de Vienne, M. Descargues nous conduit jusqu'aux œuvres de la maturité. Deux catégories de tableaux illustrent cette période : les nus d'une part (et c'est le côté un peu « commercial » de Cranach) et les œuvres édifiantes de l'autre. En fait, le peintre lui-même est partagé entre un art de cour (la cour de Frédéric de Saxe où il vit) qui lui assure une réussite sociale, et son aspiration à devenir l'imagier de la Réforme et à jeter les bases d'une peinture protestante et même militante (ex. : les parents de Luther). Pour l'auteur, Cranach a davantage démontré son génie dans l'art profane que dans l'art sacré.

Ce livre est illustré de 36 reproductions en couleurs, certaines reproduisant des œuvres provenant de collections particulières et par conséquent peu connues du public. — C. S.

Toulouse-Lautrec, par **Edouard Julien** (Paris, Flammarion, 1959). — On n'a jamais tout dit sur un peintre. Ce livre nous en apporte la preuve. L'auteur, M. Julien, est Conservateur du Musée d'Albi, consacré à Toulouse-Lautrec. Albigeois lui aussi, il retrouve dans ses souvenirs d'enfance la silhouette difforme de l'artiste dont il raconte la vie et l'œuvre si étroitement mêlées l'une à l'autre. Montrant aussi l'extrême diversité de l'art de Lautrec qui a cherché à s'exprimer par des procédés multiples.

Peintre, dessinateur et lithographe, Lautrec travaillait sans relâche, avec une sorte de frénésie. On sait qu'il est mort à trente-sept ans laissant derrière lui une œuvre énorme.

Son style, ses recherches de mises en pages hardies, son « classicisme » sont mis en valeur dans cet ouvrage par un choix d'illustrations très judicieux. — C. S.

MUSIQUE

I VIRTUOSI DI ROMA A L'OPERA-COMIQUE : PAISIELLO. — Nous devons aux Virtuosi di Roma **l'accomplissement d'un vœu que nous formions depuis longtemps : entendre et voir le** Barbiere di Seviglia **de Paisiello qui connut un succès universel et que le** Barbier **de Rossini a fait complètement disparaître du répertoire. Il est ainsi dans la musique, dans le théâtre lyrique plus particulièrement, quantité d'ouvrages que l'on peut dire célèbres et qui n'en demeurent pas moins complètement inconnus des jeunes générations, car non seulement on ne les joue jamais, mais les partitions ne sont conservées qu'en quelques rares dépôts.**

Eh bien, non seulement notre curiosité put être satisfaite, mais nous avons constaté que l'ouvrage de Paisiello méritait ce qu'on en avait dit à la création, et qu'il était dommage qu'on l'eût pareillement négligé.

Certes, on aperçoit bien les raisons qui ont donné l'avantage à l'ensorcelante musique de Rossini, beaucoup plus endiablée, beaucoup plus « public » que celle de son devancier. Mais Paisiello, exactement contemporain de Mozart et de Cimarosa, ami du maître autrichien qu'il connut à Vienne, conserve une grâce, une légèreté et un charme « très XVIIIe » qui aurait dû lui assurer de garder une place auprès d'eux. On se demande quelle influence Mozart et Paisiello purent exercer l'un sur l'autre, d'autant plus qu'ils ont traité tous deux des textes de Beaumarchais. Georges de Saint-Foix le note : chose curieuse, écrit-il, Mozart connut dès octobre 1780 à Salzbourg le Barbier de Séville **dans l'adaptation allemande de Grossmann avec une musique de Benda; mais cette même année 1780, celle de Paisiello devait atteindre une renommée européenne, et Mozart a certainement dû apprécier tout ce que** le Barbier de Séville **contenait de vivant, de spirituel enjouement, et il est non moins certain que le travail de remaniement du livret de** Figaro **s'est aussitôt imposé à lui. D'autre part, en 1784,**

Mozart — c'est encore Georges de Saint-Foix qui le note — fréquente le théâtre de Vienne où il « se nourrit de Paisiello, Salieri, Sarti et Anfossi »; et toujours selon le même savant exégète, au moment qu'il écrit les Noces, Paisiello lui sert d'allumeur. Dans Don Giovanni nous retrouverons Paisiello. En mars 1787, Mozart écrit un air pour basse : Mentre ti lascio, o figlia, extrait de La Figlia di Dario, de Paisiello. Nouvelle preuve des rapports entre les deux musiciens. Enfin en décembre 1786 ou en 87 (la date est incertaine) Mozart bâtit le finale de son Quatuor pour flûte, violon, alto et basse K. 298, sur un thème de Le gare generose (Les Luttes généreuses), ouvrage du même Paisiello que Mozart entendit à Prague en 1787. N'écrit-il pas en effet à Gottfried de Jacquin, le 15 janvier de cette année : « Nous avons entendu Le gare generose dont je ne puis dire grand-chose car j'ai beaucoup bavardé. Mais pourquoi? Serait-ce à cause d'elle? Basta! »

Or, la partition du Barbiere de Paisiello contient un motif absolument identique à l'air Se vuol ballare, Signor Contino, d'autres motifs tout voisins de ceux que chante Leporello dans Don Giovanni; le personnage du valet du Dissoluto offre d'étroits rapports avec celui du Figaro de Paisiello; celui-ci semble venir en droiture, tout comme Leporello, de la Commedia dell'arte et ce n'est pas sans raison que la troupe italienne lui fait porter un costume pareil à celui d'Arlecchino. Ceci dit, ces rapprochements s'expliquent suffisamment par le fait que les deux compositeurs ont subi les influences du moment, car jamais plus qu'en cette fin du XVIIIe siècle le style d'une époque ne s'imposa avec autant de force aux artistes; en conséquence tous les ouvrages de ce temps ont plus qu'à une autre époque comme un air de famille. Chacun n'en porte pas moins la marque du génie propre de son auteur, mais c'est dans le détail d'exécution, dans la perfection plus ou moins grande, dans l'accent plus ou moins profond donné aux caractères qu'il faut la chercher. Et l'on peut hésiter bien souvent à déterminer l'auteur lorsqu'on se trouve devant un manuscrit anonyme. Il est sûr que l'orchestre de Paisiello ne présente pas les mêmes qualités que celui de Mozart; qu'il y a dans Les Noces, dans les airs de la Comtesse comme dans ceux de Chérubin par exemple, une sensibilité, une humanité bien plus profondes que dans ceux du Barbier de Paisiello. Et pourtant il y a de l'émotion dans le rôle de Rosina, et il y a de belles pages tout au long d'une partition dont la grâce légère reste pleine de séduction et presque toujours nous enchante.

La supériorité de Mozart pourrait se définir d'un mot : la plénitude; j'entends cela, bien sûr, pour ce qui est des grandes œuvres, et, pour rester dans notre sujet, quand il s'agit du caractère de Figaro, d'Almaviva, de Rosine, personnages de Beaumarchais inspirateur du Barbier de Séville et des Noces. Il est toujours difficile de ne pas aller plus

loin que le sujet le commande quand on se livre à ces sortes de rapprochements : parler de Mozart et de Beaumarchais sans songer à Chérubin, la chose est difficile; mais ici il faut pourtant s'en tenir au seul Barbier de Séville; ici il faut considérer que le Barbier de Beaumarchais, la Précaution inutile n'a point la résonance profonde, les prolongements douloureux sous la gaieté apparente de la Folle journée. Ici, nous sommes beaucoup plus près de la comédie légère et très loin du drame, et l'on ne songe à plaindre personne : que Bartolo soit berné, on dit tant mieux, puisque c'est la règle, et qu'au surplus le personnage n'est nullement sympathique, étant tout près de commettre la même méchante action que Sganarelle dans l'Ecole des maris, qu'Arnolphe dans l'Ecole des femmes. On plaint Rosina, mais la fine mouche nous rassure : elle est de la race de la Serpina de la Serva padrona, et l'on sait parfaitement que dans ces sortes de pièces, les femmes ont toujours le beau rôle et le dernier mot.

On est donc tout au plaisir, sans arrière-pensée, et l'on ne demande à la musique que de nous donner accès dans un monde plus léger que le nôtre, un monde irréel où la méchanceté, la vilenie n'existent que pour donner plus d'éclat à ce qui est heureux et brillant, comme les ombres font ressortir la lumière.

La partition de Paisiello a de la grâce; elle est adroitement écrite, pleine de trouvailles heureuses, et il y a en elle tous les mérites que l'on donne à Rossini : réussite des morceaux de bravoure comme la Calomnie, comme les airs de Rosina, réussite de la leçon de chant, de la scène du billet de logement, réussite du finale. Et peut-être même, comme tout cela est plus concis, un raffinement plus grand, mais aussi une moindre adresse dans la découverte et l'exploitation des effets possibles : rien de comparable à l'étincelant finale du premier acte de Rossini, ce crescendo qui suit l'arrivée de la garde — épisode qu'on ne trouve pas chez Paisiello; point d'orage, etc... Il n'en reste pas moins que le Barbier de Paisiello nous revient après un long oubli et que l'heureuse initiative des Virtuosi di Roma, brillamment dirigés par M. Renato Fasano, que l'exquise Rosina de Mme Graziella Sciutti, et que MM. Juan Oncina (Almaviva), Renato Capecchi (Bartolo), Sesto Bruscantino (Figaro), Paolo Pedani (Don Basilio) nous ont valu une soirée dont nous garderons un bien agréable souvenir.

M. Massimo Campigli a résolu de manière fort élégante la tâche difficile de construire un décor léger, aisément transportable, et n'esquivant aucune des données d'un problème complexe. Ce qu'il a imaginé situe la pièce comme elle doit l'être dans le temps et dans l'espace, évoque bien par les détails d'architecture et d'ameublement Séville, et répond pleinement à la comédie de Beaumarchais. Décor

symbolique et précis tout ensemble : une sorte de cage, ce qui exprime à la fois « la précaution inutile » du jaloux Bartolo, prétendant garder captif le bel oiseau qu'est Rosina, et par le détail, l'arrondi des barreaux de fer forgé évoquant le style espagnol. Cette cage est tout le salon du docteur, avec le clavecin pour la leçon de chant. Tout y est, sans rien de trop. On est à la fois dedans et dehors; le balcon, bien entendu, n'y manque point. C'est irréel et c'est pourtant la vie.

René Dumesnil.

HORS FRONTIÈRE

A PROPOS DE FORMES NOUVELLES DE LA COMMUNAUTE. — C'est devant la Vatomasina, pierre sacrée où furent sacrés trois rois de l'ancienne monarchie que fut proclamée, nous ont dit alors les dépêches d'agence, l'indépendance de Madagascar. A cette occasion, le président de la nouvelle république, M. Tsiranana, a annoncé la détermination du nouvel Etat de « se ranger librement aux côtés des autres Etats libres de la Communauté pour le meilleur et pour le pire ». Cette émouvante utilisation de la formule anglaise du mariage est sans contestation possible la justification de la transformation continue de ce qui fut l'Empire.

Elle est la meilleure réponse au trouble dont feignent souvent d'être envahis certains esprits rétrogrades, incapables de comprendre la marche du temps et certaines évolutions irréversibles. (Je songe en ce moment à une chronique d'un journal du Sud-Est se lamentant en termes peu mesurés de la tournure prise par les événements africains et du nouveau visage du continent noir, chronique dont je n'aurai nullement à faire état dans une rubrique littéraire si elle n'était paradoxalement signée Pangloss et si mon devoir bénévole n'était pas de rappeler l'utilisateur de ce nom à plus de fidélité à la mémoire du bon docteur.)

Pour aider à comprendre ces aspirations à la souveraineté, de nombreux documents existent certes. Mais ils sont généralement dispersés et peu utilisables. Les éditions Berger-Levrault se sont efforcés de pallier ces défauts en créant leur collection « Mondes d'outre-mer », dont j'ai déjà eu l'occasion de parler ici (1).

Elles ont confié à M. Hubert Deschamps le soin de tracer une « Histoire de Madagascar » (2) qui vient fort à point pour éclairer ceux qui acceptent de s'en instruire.

(1) Voir les numéros 1157 et 1162 du « Mercure de France ».
(2) « Histoire de Madagascar ». Collection « Mondes d'outre-mer ». Editions Berger-Levrault. 348 pages, 13 cartes, 31 photographies. 21,45 N F.

Peu d'hommes étaient aussi qualifiés pour le faire.

De vingt-six à trente-six ans, il a vécu la plupart du temps dans le Sud de la brousse malgache. Ensuite, professeur à l'école des langues orientales pour le Malgache et le Malais, professeur de civilisation malgache à l'école nationale de la France d'outre-mer, puis directeur des sciences humaines à l'office de la recherche scientifique, professeur à l'institut d'ethnologie, M. Hubert Deschamps a été, dans l'intervalle, successivement gouverneur de la Côte française des Somalis, de la Côte d'Ivoire, du Sénégal.

Chargé de mission en Inde et en Insulinde, et de nombreuses fois en Afrique noire et, justement, à Madagascar, il a — « épisodiquement », dit-il — fait le tour du monde avec arrêt en Polynésie.

Des nombreux éléments d'histoire qu'il nous fournit pour nous permettre de bien « situer » les problèmes malgaches, la nomenclature des gouverneurs de l'Ile n'est pas le moins intéressant.

Si nous mettons hors concours Galliéni — qui en est « venu de plus en plus à considérer la colonie en elle-même comme une entreprise dont il est le chef » — huit successeurs, durant trente-cinq ans, occuperont son poste. Dans l'ensemble, « leur œuvre, considérable dans l'ordre administratif et économique, manquera de vues politiques et sociologiques. Ils seront les hauts fonctionnaires, les « grands commis » des gouvernements français de cette période, qui ont été, presque tous, singulièrement myopes à l'égard d'un monde tropical en transformation ».

Victor Augagneur, Léon Cayla, Marcel de Coppet furent sans doute les plus connus, ceux du moins dont les noms ont été retenus. Mais aucun des huit n'a compris l'évolution progressive des sentiments populaires.

Beaucoup ont été surpris. Ni la politique des races et des protectorats intérieurs ni la politique d'assimilation, toutes deux prévues par Galliéni, ne furent menées jusqu'au bout. Et de nombreuses répressions toujours brutales, souvent meurtrières, n'améliorèrent pas les sentiments à l'égard de la France, professés çà et là, notamment parmi les élites.

Et pourtant, que d'efforts faits par les plus clairvoyants autochtones pour construire le pont entre la démocratie métropolitaine et la démocratie qu'ils voulaient voir naître là-bas. Le nom de Jean Ralaimongo, instituteur, engagé en 1914, fondateur de la « Ligue française pour l'accession des indigènes de Madagascar aux droits de citoyens français », et qui avait obtenu le patronage de Charles Gide et d'Anatole France, demeurera comme celui d'un précurseur.

Hélas! De censure en interdiction, de résidence fixe en menace d'arrestation, les dirigeants de ces quelques mouvements furent en

quelque sorte contraints de se diriger vers le nationalisme. On leur refusait l'assimilation; ils en prirent le contre-pied. Ils furent accusés d'être les ennemis de la France. Ils fournirent la preuve du contraire en cessant toute propagande dès l'ouverture des hostilités de 1939.

De la conférence de Brazzaville à la Constitution de 1946 faisant de Madagascar un « Territoire de la république française » jusqu'à l'insurrection de mars 1947, à l'atroce tuerie et aux procès qui la sanctionnèrent, l'histoire est trop récente pour qu'on y trouve déjà matière à méditation : il faut trop longtemps pour comprendre.

Les faits vont dès lors se dérouler à une cadence accélérée : quelle commune mesure entre le vote de la « loi-cadre » de juin 1956 et la proclamation de l'indépendance, quatre ans plus tard? Quel rapport autre qu'un destin individuel entre l'élection, sur la Côte Ouest, en janvier 1956, d'un instituteur catholique et social-démocrate du nom de Tsiranana et le premier président de la nouvelle république?

Le mérite de M. Hubert Deschamps aura justement été, et ce sera la philosophie de son ouvrage, de marquer la continuité entre les lointains passagers des pirogues à balancier, venus, à une époque inconnue, de l'autre bout de l'Océan, et la fière et fidèle nation d'aujourd'hui.

●

Dans la même collection, il me faut signaler l' « Histoire des peuples de l'Afrique noire » (3), par M. Robert Cornevin, dont j'ai déjà dit ici les mérites de l' « Histoire du Togo ». Ayant servi longtemps dans la brousse dahoméenne et togolaise, l'auteur trace un bilan complet des connaissances humaines actuelles sur le passé des diverses populations de l'Afrique, au sud du Sahara. Son ouvrage comprend sept cent pages. Il est impossible de le résumer. Le « prière d'insérer » lui-même n'est qu'une pâle table des matières. Je ne puis que le suivre dans le domaine ingrat de l'énumération. Sachez donc que la première partie du livre (données, principes, méthodes, aspects divers) est consacrée aux généralités : préhistoire, peuplement primitif, migrations, influences étrangères (apports méditerranéens, orientaux et arabes), civilisations proprement africaines.

La seconde partie concerne l'Afrique de l'Ouest et, après une vue d'ensemble sur le pays et ses premiers habitants, aborde successivement les diverses provinces historiques de cette région : les hégémonies du Soudan nigérien mettent en lumière l'importance de l'impact mandingue dans la forêt ivoirienne et jusqu'au Fouta Djalon. Sont étudiés

(3) 716 pages, 16 cartes, 47 photographies. 32,40 N F.

ensuite les peuples et royaumes du Moyen Niger et de la Volta, ceux du Soudan tchadien, les Peuls, les peuples du littoral Ouest-africain à l'est de la Volta, enfin ceux de Gold Coast, de Côte d'Ivoire et du Liberia méridional.

La dernière partie étudie le reste de l'Afrique Noire (Afrique de l'Est, Afrique Equatoriale et Centrale, Afrique Australe) beaucoup plus étendu en surface, mais à peine plus peuplé.

J'ai déjà eu l'occasion de regretter la trop grande densité, la trop grande richesse des volumes de cette collection. Il me reste à souhaiter que, malgré cela, la lecture de tels documents ne soit pas l'apanage des seuls spécialistes.

Daniel Mayer.

LETTRES GERMANIQUES

L'ALLEMAND IRONIQUE. — Nous empruntons ce titre à celui que Erich Heller choisit pour son livre sur Thomas Mann : Der ironische Deutsche (Suhrkamp, Francfort, 1959, 363 p. relié 18,80 DM), mais la substance de notre chronique nous sera fournie d'abord par un important travail d'Ingrid Strohschneider-Kohrs : Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung (Niemeyer, Tübingen, 1960, 446 p., 38 DM) ; c'est une « thèse d'habilitation », qui rassemble sur une question parfois traitée superficiellement une documentation puisée aux sources, en particulier dans les œuvres de Fr. Schlegel.

Celui-ci d'ailleurs employa rarement le terme d' « ironie romantique »; plus exacte paraît être l'expression « ironie artistique », fréquente chez Adam Müller et Solger, car elle souligne l'importance de l'esthétique. Cette expression englobe deux groupes de problèmes qui ont été distingués déjà par Schlegel : d'une part, le processus de création artistique et ses conditions internes; d'autre part, les formes et moyens particuliers grâce auxquels cette objectivation qu'est l'œuvre d'art présente un sens purement esthétique (p. 8). Toute sa vie, dans toute son œuvre, Schlegel défendit sa conception de l'ironie, qui apparaît dès son essai sur la poésie grecque en liaison avec l'art moderne, avec les conditions de son développement et avec ses principes. C'est là, pour lui, le premier grand problème, celui auquel il se heurta toute sa vie, comme Schiller, qui l'a formulé dans les termes que nous connaissons : est-il possible à l'art moderne de s'affirmer en face de l'art antique?

La deuxième question litigieuse est la suivante : le principe de l'ironie proclamé par Schlegel est-il un principe de subjectivité ou d'objectivité? Certains y ont vu la preuve que Schlegel s'éloignait de

l'idéal d'objectivité qui est l'apanage des Anciens pour adhérer à un subjectivisme qui sera l'idéal moderne. D'autres au contraire ont affirmé qu'il s'en tenait aux idées affirmées par lui pendant sa période hellénique et que son concept de l'ironie était lié à son idéal d'objectivité; c'est ainsi que Joachimi peut écrire une phrase plus catégorique que significative : « L'ironie est l'objectivité qui repose sur l'individualité infinie du poète. » — Mme Strohschneider-Kohrs s'efforce d'élucider la question en s'appuyant sur Schlegel lui-même : celui-ci considère le principe de l'objectivité dans l'art grec comme étant l' « organisation parfaite » et il arrive à cette définition : « L'objectivité est l'expression adéquate pour les rapports réguliers (gesetzmässig) du général et du particulier dans la représentation libre. » Or il découvre lui-même dans l'art moderne diverses formes de désorganisation qui proviennent d'une prédominance de l'individuel, donc de la subjectivité, mais il n'en affirme pas moins que la poésie moderne, elle aussi, pourrait conserver son individualité, à condition de découvrir le secret des Grecs, qui la rendrait capable d'être « objective dans l'individuel ». L'art moderne parviendra-t-il à un accord interne lui permettant de réaliser une organisation esthétique qui lui soit propre ou devra-t-il renoncer à son caractère particulier pour réaliser une œuvre objective? Schlegel ne fournit pas une réponse nette.

Tel est le point de départ des conceptions schlégeliennes. Mme Strohschneider-Kohrs en suit l'évolution et examine comment elles furent accueillies par les romantiques, en particulier par Solger (auquel, rappelons-le en passant, notre collègue Maurice Boncher a consacré en son temps une thèse remarquée) ; dans la deuxième partie de son livre elle en étudie les réalisations artistiques chez Novalis, Tieck, Hoffmann, etc... Nous renverrons le lecteur intéressé par ce problème majeur à un ouvrage qui fait honneur à la germanistique allemande. En effet, nous avons simplement voulu lui fournir le premier maillon d'une chaîne dont le dernier est — provisoirement — Thomas Mann.

Nous avions signalé la publication par Erich Heller d'un très bon livre d' « essais » sous le titre : « *Enterbter Geist* »; il contenait une étude pénétrante : « Von Hanno Buddenbrook zu Adrian Leverkühn », qui apparaît maintenant comme un prélude à l'ouvrage *Thomas Mann der ironische Deutsche*. Dès le début surgit Schopenhauer auquel, rappelons-le, Thomas Mann a consacré une remarquable étude. Pour le philosophe il y a opposition entre le monde, produit d'un vouloir-vivre inconscient dépourvu de sens, et l'esprit humain, doué du pouvoir bénéfique et maléfique de percer ce vouloir et de le délaisser pour se réaliser hors de lui; là est la source de l'ironie. C'est donc en partant de Schopenhauer que l'auteur étudie les premières œuvres du

romancier, mais c'est en partant de Fr. Schlegel qu'il aborde celles où l'ironie apparaît le plus nettement : Der Zauberberg, **qui forme la partie centrale de son travail, et** Joseph und seine Brüder. **Il imagine un dialogue au cours duquel il remonte de** La montagne magique **au** Wilhelm Meister **de Gœthe et à Fr. Schlegel qui, en définissant la poésie romantique « une poésie** universelle progressive », **lui semble avoir caractérisé par avance le roman de Thomas Mann.**

Le livre de Heller nous paraît être un des meilleurs parmi ceux que l'on a consacrés à l'auteur du Doktor Faustus, **peut-être le plus intelligent et le plus suggestif. Il est certain qu'en étudiant du point de vue de l'ironie l'écrivain qui voyait en elle « das ohne Vergleich reizendste Problem der Welt » (cité p. 279), il l'éclaire et lui confère une importance particulière. En même temps il nous paraît répondre implicitement par la négative à la question : « Thomas Mann est-il un poète »? L'écrivain lui-même s'est expliqué à ce sujet, avec beaucoup d'humour et d'ironie, dans un long « poème déjà ancien », que S. Fischer vient de publier sous la forme d'une charmante plaquette :** Gesang vom Kindchen. Eine Idylle **(1959, 40 p.). Il s'agit d'une épopée en vers, dans laquelle Thomas Mann s'amuse à chanter les soins donnés à un nourrisson. Il pose au début la question :** « Bin ich ein Dichter? » **et répond : en France on ne m'appellerait pas « poète », puisque je ne compose pas des vers rimés; je serais auteur, styliste ou écrivain, sans pour cela qu'on estime mon talent à un moindre prix. Or, Heller cite une lettre de 1921, dans laquelle l'auteur déclarait que cette miniature idyllique avait tout bonnement « le caractère d'un persiflage », car « l'amour pour un esprit artistique, à la possibilité duquel on ne croit plus, produit la parodie (cité p. 306).**

L'ironie fut sans doute à diverses reprises et elle est encore une manifestation essentielle de la littérature allemande, mais elle ne va pas sans danger.

J.-F. Angelloz.

Thomas Mann-Karl Kerényi : Gespräch in Briefen (Rhein-Verlag, Zurich, 1960, 223 p.). — Kerényi, un des esprits les plus élevés de notre époque, eut en 1933 l'idée d'envoyer à Thomas Mann une conférence sur « L'immortalité et la religion d'Apollon », qu'il avait faite en hongrois à la Société philosophique de Budapest et qui fut ensuite traduite en allemand; il l'avait accompagnée d'une dédicace « au grand écrivain qui nous a fait le don du personnage de Settembrini et à l'un des plus profonds historiens de la religion ». Th. Mann répondit et ainsi débuta une correspondance, qui mérite d'être intitulée « conversation par lettres » et dont il est superflu de dire l'élévation; elle ne fut interrompue que de septembre 1941 à décembre 1944. Kerényi a publié dans la série des « Albae Vigiliae » les lettres échangées de 1934 à 1945, sous le titre « création romanesque et mythologie »; il les a reprises, complétées, dans le présent volume, et il leur a ajouté celles qui furent écrites de 1945 à 1955 en leur donnant ce titre grave : « Humanisme — difficile bonheur ». Deux esprits supérieurs

échangent leurs idées sur des problèmes essentiels. Le résultat est un livre passionnant, indispensable pour la compréhension des œuvres de Thomas Mann et qu'il y aura grand intérêt à confronter avec le livre de E. Heller.

Gœthe. Briefe aus dem Elternhaus (Artemis-Verlag, Zurich, 1960, 1.027 p. Rel. : 27,80 DM). — Voici une heureuse nouvelle : la grande édition de Gœthe, dont Ernst Beutler assura et dirigea la publication, était complète avec vingt-quatre volumes et on nous en annonce trois, dont le premier vient de paraître sous le titre Briefe aus dem Elternhaus. Il contient des lettres de la famille Gœthe, de son père, Johann Kaspar, sa mère, Catharina Elisabeth et sa sœur, Cornelia, dont on trouve ici, rédigé en français, un « journal » tenu pour Katharina Fabricius du 16 octobre 1768 au 16 août 1769. Ces textes édités par Wolfgang Pfeiffer-Belli sont complétés par un excellent appareil scientifique (notes, notices et index), qui est l'œuvre de Gisela Hollandt. Dans ce volume, Beutler est encore présent, grâce à trois études de 177, 60 et 57 pages sur le père, la sœur et la mère du poète; la première n'est pas seulement la plus longue et la plus importante, mais aussi la plus neuve, car Beutler a utilisé maints documents qui n'avaient pas été examinés jusqu'ici et il a renouvelé la question. Ainsi nous avons une évocation de la maison natale de Gœthe et Beutler n'a pas tort de déclarer que, ressuscitée matériellement, comme nous l'avons expliqué dans notre précédente chronique, elle est ici reconstituée spirituellement.

Editions Rowohlt (Hambourg). — Les derniers volumes parus dans la collection des monographies sont : **Konfuzius**, par Pierre Do-Dinh (n° 42, 179 p., 2,20 DM) et **Stravinsky**, par Robert Siohan (n° 43, 177 p., 2,20 DM). Dans l'« encyclopédie Rowohlt », Margret Boveri fait le bilan de sa grande enquête sur « la trahison au XXe siècle »; c'est un numéro double : **Verrat als Epidemie : Amerika-Fazit** (n° 105-106, 341 p., 3,30 DM). La série des classiques ne s'est enrichie que d'un livre, mais il est particulièrement remarquable; sous le titre collectif : **Der utopische Staat** (n° 68-69, 292 p., 3,30 DM), Klaus J. Heinisch a réuni **Utopia** de Thomas Morus, **Sonnenstaat** de Tommaso Campanella et **Neu-Atlantis** de Francis Bacon. Ces trois textes essentiels font naturellement l'objet d'une étude très importante et sont complétés par des notes copieuses.

Editions Fischer. — Signalons la parution d'une nouvelle collection lancée par la maison Fischer de Francfort : « Die Fischer-Bibliothek der hundert Bücher ». Le numéro 1 de ces cent volumes, « E C 1 » (Exempla classica 1), est **Wilhelm Meisters theatralische Sendung**, première version du célèbre roman de Gœthe (323 p., 3,30 DM). Nous avons là, pour un prix modique, une édition soignée et commode, complétée par des textes, divers renseignements et une courte étude d'Arthur Henkel. Ce volume a été suivi du célèbre **Prozess** (E C 3, 171 p., 2,20 DM), qu'accompagnent une brève notice biographique due à Klaus Wagenbach, auteur d'une importante monographie de Kafka, et une courte, mais très révélatrice « postface » de Walther Killy.

Ernst Jünger. Werke (Klett, Stuttgart). — A l'occasion de la soixante-cinquième année d'Ernst Jünger, l'éditeur Klett entreprend la publication de l'ensemble de ses œuvres. Cet ensemble comptera dix volumes de 450 à 650 pages, pour lesquels le prix de souscription, valable jusqu'au 31 mars 1961, est de 19,50 DM); quatre comprendront les « journaux quotidiens », quatre, les « essais », deux, les récits et romans. Le premier paru est le tome 5 (1960, 538 p.), qui ouvre la série des « Essais » et porte le sous-titre : « Considérations sur notre temps ». Nous y trouvons, groupés en deux parties, d'abord, des textes écrits entre 1922 et 1934 : **Der Kampf als inneres Erlebnis, Feuer und Bewegung, Die Totale Mobilmachung, Ueber den Schmerz,** puis d'autres essais composés entre 1941 et 1960 : **Der Friede, Ueber die Linie, Der Waldgang, Der Gordische Knoten, Der Weltstaat.** Cette édition, à laquelle la maison Klett apporte un soin particulier, permettra d'avoir dans son ensemble l'œuvre d'un des écrivains les plus représentatifs de notre époque et de la mieux juger; nous ne manquerons pas d'y revenir.

Orages d'acier, par **Ernst Jünger**, traduction de Henri Plard (Plon, 1960, 367 p., 17,37 NF). — *In Stahlgewitter*, évocation de la guerre de 1914-1918, avait été traduit par le lieutenant-colonel Grenier; en voici une nouvelle et bonne traduction par le germaniste Henri Plard, qui est un ami de l'écrivain. Ajoutons que si Jünger n'a pas cessé de remanier son texte, il dédie celui-ci « aux combattants français de la Première Guerre mondiale; qu'ils veuillent bien y voir plus qu'un geste — l'accomplissement d'un vœu profond. J'y joins mon espoir d'une amitié étroite et toujours croissante entre nos deux patries; s'élevant au-dessus des sacrifices anciens, elle est l'un des piliers qui soutiennent le monde nouveau ».

An der Zeitmauer, par **Ernst Jünger** (Klett, Stuttgart, 1959, 314 p., 19,50 DM). — Après avoir annoncé la publication des œuvres de Jünger, nous voudrions simplement signaler la parution d'un livre où il nous apparaît un peu comme le penseur entre les époques. Depuis des années, nous attendions de lui une « explication de notre temps ». Il tend vers elle dans cet ouvrage qui réunit des textes divers, unis par la conscience du temps, moins du passé que du futur; il apparaît comme un moraliste à la recherche du temps qui n'est pas encore venu, mais qui est proche; jadis il annonçait l'avènement du règne travailleur, maintenant il semble annoncer l'avènement de l'homme qui a surmonté le nihilisme. Prochainement nous verrons mieux quelle place *An der Zeitmauer* occupe dans l'évolution de Jünger.

Rilke cet incompris, par **Lieselott Delfiner** (Editions Louis Soulanges, 1960, 298 p., 14 NF). — Le titre de cet ouvrage est destiné à faire balle; il surprend, il choque même ceux qui, depuis trente ou quarante ans, s'efforcent de mieux comprendre Rilke. Il aurait été exact — mais moins frappant — d'écrire : « Rilke tel que je le vois », car Mme Delfiner a le sentiment de « voir » le poète et de l'entendre. En fait, elle le comprend comme nous-même et comme la plupart des Rilkéens, dont elle connaît et utilise les travaux. Si elle adopte cette attitude, c'est sans doute aussi parce qu'elle pourfend ceux qui ont voulu, comme Simenauer, expliquer l'homme et l'œuvre surtout par la psychanalyse; qu'aurait-elle dit, si elle avait connu le livre de Demetz, dont nous pensons avoir fait justice ici-même?

Après avoir été surpris par le titre, on découvre un ouvrage curieusement ordonné et qui ne répond aucunement à nos conceptions traditionnelles, mais pour cela même il pique la curiosité. La lecture n'en est certes pas décevante; ne s'obligeant pas à être complète et exhaustive, Mme Delfiner aborde certaines questions auxquelles des hommes n'oseraient pas s'attaquer, par exemple dans la partie consacrée à « quelques visages féminins autour de R. M. Rilke »; sa galerie des amantes du poète n'est pas complète évidemment et nous ne serions pas toujours d'accord avec elle, mais le moment est-il déjà venu d'élaborer une thèse sur « le rôle de la femme dans la vie de R. M. Rilke », sur l'importance relative qu'y jouèrent « l'amour psychique et l'amour physique »?

On le voit, un tel livre provoque la discussion un peu comme une œuvre littéraire, car il est très personnel, ce qui constitue à nos yeux un mérite. Plus documenté que ne le laisserait supposer son allure inspirée, il abonde en textes bien choisis du poète, qu'il fera certainement lire et aimer; il ne se suffit pas à lui-même, il complète les autres.

R. M. Rilke : Correspondance avec Marie de la Tour et Taxis (Albin Michel, 1960, 379 p., 13,50 NF). — Nous avons dit toute l'importance de la correspondance échangée entre Rilke et la Princesse de Tour et Taxis, qui fut pour lui une amie très compréhensive et une protectrice généreuse. En voici une traduction due à Pierre Klossovski et précédée de l'introduction que Rudolf Kassner avait écrite pour l'édition allemande; elle intéressera tous les Rilkéens de France. Nous sommes un peu surpris qu'elle s'arrête en 1922, mais sans doute se propose-t-on de publier les dernières lettres dans un deuxième volume; s'il comprend également des notes et éclaircissements, il sera le bienvenu.

Hermann Hesse : Eine Chronik in Bildern (Suhrkamp, 1960, 215 p., in-4°, 344 ill., rel. : 28 DM). —

Quelle magnifique « chronique en images »! Trois cent quarante-quatre belles et parfois très belles photographies nous présentent Hesse depuis sa naissance à Calw jusqu'à sa retraite suisse de Montagnola et avec lui les paysages où il vécut, les hommes qu'il rencontra, les livres qu'il publia. C'est toute une vie d'écrivain et toute une époque littéraire qui défilent devant nos yeux émerveillés. Une notice biographique due à Bernhard Zeller et divers index complètent ce volume remarquable, dont il faut rendre grâces à un éditeur de grande classe, Peter Suhrkamp.

Le glaive et le fourreau, par **Gustav Regler** (Plon, 1960, 405 p., 15,40 NF). — Sarrois devenu Mexicain après avoir erré à travers le monde, ancien commandant de la douzième brigade internationale, idéaliste impénitent, que le communisme a déçu, Regler publia sous le titre *Das Ohr des Malchus* une autobiographie, dont nous avons dit l'intérêt et la valeur. La voici en français avec la mention « traduit de l'allemand »; comme aucun nom de traducteur ne nous est donné, nous sommes tentés de penser que l'auteur lui-même, peut-être aidé par des amis, nous donne ici une adaptation assez libre et très vivante, qui connaîtra certainement un succès de bon aloi.

L'heure juste, par Ulrich Becher (Editions du Seuil, 1960, 222 p., 7,50 NF). — Bonne traduction par Addy-Frédérique du roman *Kurz nach vier*, dont nous avons signalé la parution en allemand.

De l'Allemagne, par **Mme de Staël** (Hachette, 1960, t. V, 275 p.). — Voici le dernier tome de l'édition scientifique et critique entreprise par Mme de Pange pour la collection des « Grands écrivains de la France ». Nous avions souligné ici l'importance et la valeur de cette édition qui confère au grand ouvrage de Mme de Staël une actualité nouvelle; le succès qu'elle remporte nous réjouit.

Studium Generale (Springer, Berlin, le nº : 6,60 DM). — Le cinquième cahier de 1960 est consacré à divers sujets; on y trouve en effet des contributions de K. O. Kiepenheuer : « Sonnenüberwachung »; H. Elsässer et H. Siedentopf : « Der Kampf mit der Erdatmosphäre »; H. Elsässer : « Methoden zur Bestimmung der Zustendsgrössen der Sterne »; B. Juhos : « Die empirische Beschreibung durch eineindeutige und ein-mehrdeutige Relationen »; R. Lochner : « Ueber die Erziehung als biontisches Formwandel-Phänomen »; H. Hommel : « Der Weg nach oben. Betrachtungen zu lateinischem Spachgut » et E. Schmalzriedt : « Material und Methode. Systematisches zum Problem der falschen Münzen antiker Zeit ».

Deutsche Rundschau (Baden-Baden, le nº : 2,10 DM). — Au sommaire du nº 6 de 1960 : Gerhard Leibholz : « Das Parlament im modernen Staat »; Hellmut Kämpf : « Oskar Halechi »; Alexander Griebel : « Generaloberst Ludwig Beck »; Richard Thieberger : « Die Welt Anouilhs »; Franz Theodor Csokor : « Der farbenvolle Untergang »; Max Ernst, Graf zu Solms-Rödelheim : « Max Webers Religionssoziologie heute »; Gottfried Kapp : « Uferloses Wandern - Erzählung » et Thomas O. Brandt : « Elisabeth Langgässer : Gedichte ».

Frankfurter Hefte (Francfort; le nº : 2,30 DM). — Les principaux articles contenus dans le nº de juin 1960 sont de : Joseph Rovan : « Zwei Jahre de Gaulle »; Ruth Fischer : « Amerika und die Sowjetmacht (I) »; Eugen Kogon : « Die neue Argumantation in Sachen Reichtagsbrand (II) »; Helmut Hirsch : « Geschichtsunterricht in der Volkschule »; Regina Bohne : « Und das alles in Europa »; Enno Patalas : « Ende und Anfang der Filmkunst » et Dietrich Kuhlbrodt : « Herr tröste mich nicht... Das Nordische im skandinavischen Film ». — J.-F. A.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

UN TEMOIN DE L'HISTOIRE. — Les historiens ont négligé en général les extraordinaires matériaux enfouis dans la masse des gravures satiriques anglaises. Elles reflètent le rythme de la vie nationale; elles montrent les réactions immédiates aux événements; elles éclairent l'opinion et la propagande avec leurs mythes, leurs fantaisies, leurs mots d'ordre. Ce sont des entreprises commerciales, qui doivent réussir, donc rencontrer le sentiment public dont elles sont le « thermomètre » (Boyer-Brun en 1792). Là est leur grand intérêt.

Dans son livre capital English Political Caricature (Oxford Univ. Press, 1960, 2 vol. de 348 et 384 p., p., 70/ch.), Miss D. George dit n'avoir pas voulu illustrer l'histoire, mais trouver le principe, le dessin de fond de ce kaléidoscope. Toute caricature politique fait fonction de soupape. Nodier disait que l'Angleterre est « une monarchie composée, mitigée par des caricatures ». Entre 1760 et 1820, les maîtres du genre ne se gênent pas, Gillray en tête, pour se moquer de leurs gouvernants. Les caricatures montrent aussi un fond de patriotisme et soutiennent l'autorité contre les factions. Elles sont agitées de passions en tout sens et stimulées par les pressions de l'autorité. Leur importance nationale et internationale dépasse de beaucoup celle de leurs héritières modernes, puisqu'elles sont un moyen d'expression bien plus exclusif.

Ces images, allégories et métaphores reflètent et colorent tout ensemble l'opinion. C'est un langage international recueilli par la satire graphique de l'Angleterre à ses débuts. Il date du moyen âge pieux et effronté. C'est Luther qui le premier, servi par des maîtres de la gravure sur bois, les Cranach entre autres, usa massivement de la propagande par l'image contre le pouvoir, ses pompes et ses suppôts, et mit le rire au service de la Réforme. Il fut imité en Hollande. Comme les Jésuites et l'Espagne n'y étaient pas ménagés, l'Angleterre ne fut pas longue à suivre l'exemple. Et voilà qui peut expliquer que certains thèmes aient été par tradition traités dans ce pays.

Le pèsement des âmes, p. ex. Sur une gravure hollandaise deux moines tentent d'attirer à eux un plateau de balance qui porte les clés de Saint Pierre et quelque Somme; ils ne font pas le poids contre la Bible qui entraîne son plateau; d'un côté les réformateurs, de l'autre le Pape et sa hiérarchie. L'idée chemine avec la Réforme jusqu'à Genève et en Angleterre où, pendant la première Révolution, sont sans cesse opposés à la Bible les « colifichets papistes ». Du domaine religieux, elle passe dans la politique où on l'applique à l'équilibre

des pouvoirs et des partis. Il y a loin de là aux âmes enfantines et aux anges prévenants d'Autun, longs dans leur drame de pierre.

Autre thème exploité en pays protestant : coiffées de la tiare papale, la Grande Babylone ou la Bête aux sept têtes. Ce dernier monstre deviendra le symbole de griefs politiques, contre la corruption, contre les droits de régie. On aimera aussi, dans les dessins anglais, faire baiser à ses ennemis l'orteil ou la mule du pape.

Le véhicule de la caricature est en général la feuille volante. On trouve aussi en Allemagne, pendant la Réforme, le genre médaille d'où viennent, dans toute l'Europe, les « phisionomies à double visage » et têtes inversables. Dans le même genre il y a les têtes à la manière d'Arcimboldo, composées d'objets détestés.

Du moyen âge encore est entrée dans la politique la bouche de l'enfer où seront précipités entre autres Napoléon et Wellington. Et d'Italie, non plus d'Allemagne, proviennent les emblèmes de toute sorte : œil de la Providence, bras sortant d'un nuage, arbre, Temps, planètes, pour n'en citer que peu. Variantes et extensions de l'emblème : le frontispice symbolique, le rébus (la botte et le renard, fines allusions à Bute et aux Fox).

L'exagération des traits, la charge, la caricatura enfin, était courante en Italie depuis Vinci et Annibal Carrache. Or elle est absente de la satire politique en Angleterre jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Alors, avec une troupe d'artistes vigoureux dont Hogarth et Gillray ne sont que les principaux, la caricature politique revêt la dignité d'un art mineur en même temps qu'elle donne à l'histoire l'attrait d'un théâtre à vedettes. Pour peu qu'on ait jeté les yeux sur l'époque des Walpole, des Pitt, des Fox et de leurs successeurs, pendant la Révolution et l'Empire, on se divertira à la voir interprétée en farce. Même, ceux qui l'ignorent pourront s'en informer. Miss George a beau se défendre d'illustrer l'histoire, le texte de ces deux volumes en est d'un bout à l'autre un commentaire souvent nécessaire à l'élucidation des 200 magnifiques planches rassemblées pour nous plaire et nous instruire, dans une danse assez vertigineuse de gravures sur bois, de figures composites aux attitudes de Struwwelpeters, d'allégories, de scènes burlesques, de motifs d'assiettes, de portraits, de légendes prolixes qui tiennent lieu d'esprit à tant de caricaturistes que trop des nôtres imiteront à cet égard.

Parmi les hommes politiques du troisième tiers du XVIIIe siècle, il en est un qui n'est pas quelconque bien que les images de Miss George ne le fassent voir qu'une fois. De cette espèce brillante et légère, toujours ministrable, qui ne laisse guère de trace dans l'histoire tout en contribuant à la faire aux heures pénibles où l'on se

figure qu'avec d'autres hommes les choses auraient pu tourner autrement. A ce météore, disparu jeune en 1767 et bien connu de quiconque a étudié l'époque, Sir L. Namier vient de consacrer sa conférence Leslie Stephen de 1959 : Charles Townshend, his Character and Career **(Cambridge Univ. Press, 1959, 30 p., 3/6). Nourrie de documents inédits, prélude à une biographie étoffée, la brochure approfondit plutôt qu'elle ne corrige l'idée que les contemporains nous ont laissée de cet homme aussi inconsistant que séduisant. Elle met en lumière un aspect tragique de sa destinée. Mais le jugement du personnage, malgré la compréhension dont il témoigne, est fixé avec une sévérité lapidaire. Compréhension : « Sans avoir jamais été jeune, il n'arriva jamais à maturité. » Sévérité : « D'étonnantes aptitudes, une vanité démesurée et la pauvreté du cœur expliquent en grande partie le dessin de sa vie. »**

Hélas, ce n'est pas une caricature.

Jacques Vallette.

The Listener, 23.6.60. — J. M. Richards observe qu'à Londres des édifices comme l'Imperial Hotel, l'Imperial Institute de S. Kensington, Whitehall Court vu de St. Jame's Park derrière les Horse Guards et le ministère de la guerre, sans être d'une belle architecture, importent à la beauté de plusieurs paysages urbains. La photo du dernier nommé accompagne l'article et permet de ne pas partager l'avis de l'auteur. Mais la question est actuelle. Le nouveau propriétaire de Whitehall Court va-t-il le démolir pour reconstruire? L'urbanisme officiel, qui semble abîmer ou arranger au hasard, ne pourrait-il encourager en pareil cas la création de belles perspectives? Il y faudrait de l'imagination, et surtout celle des horizons : le sol étant de plus en plus encombré, il ne nous reste plus guère d'ouvert que le ciel.

X, N° 2. — Cette nouvelle revue continue à être très intéressante. Au sommaire : Poème de A. Cronin; Sur l'engagement du poète (G. Barker); Fragment de nouveau roman (Pasternak); Sur des poètes contemporains (M. Gerard); Souvenirs d'enfance (M. Hutchinson); Textes de Cingria et Kokoschka; Notes sur la peinture (M. Andrews, illustré); Sur la poésie (par 4 poètes, dont V. Watkins et S. Smith).

The Hudson Review, Spring 60. — Poèmes. Une nouvelle. Le Satan de Milton. Kafka et le primat de l'éthique. Traductions du Lao. Le peintre Gorky. Comptes rendus.

The Texas Quarterly, Spring 60. — Entre autres : Poèmes, dont un de Watkins; Nouvelles; La peinture de H. D. Williams, celle de J. Guerin, et la peinture argentine (3 essais illustrés); Fonction des revues littéraires trimestrielles; Architecture (« Mies » et « Corbu »); Darwin; Thucydide et le 20e s.

Etudes anglaises, avril-juin 60. — Important numéro sur Shakespeare en France. Introduction (M. Poirier). 3 parties : Les traductions (J. B. Fort, C. Pons, R. Pruvost, R. Lalou); Les mises en scène (P. Blanchart, A. P. Antoine, R. Davril, H. R. Slaughter, H. Henry, J. Jacquot, J. Blatchley, P. Legouis); La critique dramatique (M. Grivelet, S. K. Heninger, P. Lefranc, M. T. Jones-Davies). 16 p. de documents photographiques.

The Ancient Town of Rye, by G. S. Bagley (Rye, The Corporation, 80 p.). — Bien illustré, clair, détaillé, avec un plan dépliant, utile guide d'une des plus charmantes villes anglaises et de ses environs, qui sont pleins d'in-

térêt. On sait que Rye est l'un des Cinque Ports et fut longtemps habité par H. James.

Twilight in Italy, by D. H. Lawrence (175 p.) ; **The Day of the Fox,** by N. Lewis (186 p.). Ch. : 2/6. — **The Diaghilev Ballet,** by S. L. Grigoriev (299 p.) ; **Nijinsky,** by R. Nijinsky (348 p.) ; **Tristan,** by G. v. Strassburg, tr. by A. T. Hatto (374 p.). Ch. : 5/. — **England Under the Stuarts,** by G. M. Trevelyan (546 p.). — Tous : Penguin, 1960. — 1. Un des meilleurs Lawrence : souvenirs de voyage en Italie, vivants et variés — paysages, histoire, lieux, gens inimitablement pénétrés et décrits, souvent comiques. 2. L'autre jour on parlait ici du dernier roman de N. Lewis. Voici le précédent, aussi dramatique et fondé sur des événements contemporains — ici la guerre civile dans un village de pêcheurs espagnols. Apre et attentif. 3. L'ancien régisseur de Diaghilev, qu'il a connu dès 1900, a écrit l'histoire de la célèbre troupe de 1909 à 1929. On y retrouvera, dans un récit continu, bien des souvenirs épars. 16 p. de photos h. t. et, en appendice, une liste chronologique des ballets exécutés. 4. En rapport avec le précédent, cette biographie de Nijinsky par sa veuve, et où revit une époque. 16 p. de photos h. t. Les deux livres intéressent non seulement par rapport à l'histoire, mais aussi à la théorie et à la pratique du ballet. 5. Le Tristan de Gottfried, et celui de l'énigmatique Thomas, ou ce qu'il en reste. Digne supplément au livre de Bédier. 6. Revue plusieurs fois depuis son apparition, cette histoire demeure un travail de base sur le 17e s. anglais. L'équilibre y est observé entre les aspects politique, constitutionnel, social et économique. Dans cette édition de vulgarisation, 2 cartes, 10 p. de la bibliographie la plus à jour, et 25 p. d'index : de quoi travailler.

The Era of Violence, 1898-1945, ed. by D. Thomson (Cambridge Univ. Press, 1960, 624 p., 37/6). — Dernier paru de la grande « New Cambridge Modern History ». L'époque où nous vivons, particulièrement intéressante pour nous. L'éditeur avait la tâche plus difficile que ses prédécesseurs en raison du manque de recul; plus avantageuse aussi, puisqu'il peut rendre fidèlement l'atmosphère où il vit. Il sait que lui et ses collaborateurs esquissent les mises au point de l'avenir. Aussi n'a-t-il pas cherché à restreindre leur liberté de méthode et d'opinion. Presque tous (presque, à cause d'un étrange chapitre sur les lettres et la philosophie — la pensée religieuse étant, dans le même, plus compétemment traitée) sont d'éminents spécialistes de l'histoire politique, constitutionnelle, sociale,

Tchekhov the Man, by **B. Saunders** (Ib., Centaur Press, 1960, 195 p., 21/). — La faveur que connaît Tchekhov en ce moment chez nous, et le centenaire de sa naissance, donnent envie de connaître l'homme derrière l'auteur. Voici, à point nommé, de quoi s'instruire sur ce caractère et cette vie d'une noblesse rare, admirés notamment de Tolstoï.

The Development of William Butler Yeats, by **V. K. N. Menon** (Ib., Oliver and Boyd, 1960, 106 p., 10/6). — L'auteur a construit son étude sur un jugement de T. S. Eliot qui, chez Yeats, identifie l'évolution et le caractère. Il le cherche non seulement dans son œuvre poétique, mais dans A Vision en particulier, comme on l'a fait depuis plus à fond. Mais il y a toujours profit à voir poser l'inévitable problème de l'homme et du masque chez ce poète secret et polymorphe.

One and One, by **P. J. Kavanagh** (Ib., Heinemann, 1959, 56 p., 12/6). — Premier recueil d'un poète qui, s'il a dans l'écriture cessé de se chercher, ne s'est pas encore choisi entre divers thèmes et manières — à moins que cette absence de choix ne soit le sien. Il voit les choses sous l'angle comique (exemple : Lear) et empreintes de la gaieté que suscite « la conscience de l'autorité, de l'assurance et du courage ». Ces paroles expliquent la sûreté de sa voix qu'il veut « parnassienne », sans doute pas au sens français, car il sait surprendre les surprises de la vie par la fente de visée, épaisse comme un cheveu, qui en fait des miracles.

Discovering Rome, by **A. Randall** (Ib., Id., 1960, 288 p., 16/). — Ce guide a plusieurs avantages. Il tient

dans la poche. Il renseigne sur beaucoup de questions pratiques. Il suit un ordre topographique, préférable au chronologique, et omet peu : le touriste suppléera aux rares manques (p. ex. S. Eloi des Orfèvres — sérieux — et S. Benoît in Piscinula sans conséquence) par ses notes sur les pages prévues à cet effet. La promenade est agrémentée de citations d'auteurs, de remarques et d'anecdotes sur Rome et les Romains. En somme, livre nourrissant et agréable. Sauf erreur, deux erreurs : l e s cloîtres de S. Marie de la Paix; et Grom o n t pour Grom o r t.

The Wrong Side of the Park, by **J. Mortimer** (Ib., Id., 1960, 128 p., 12/6). — Il y a ici un spectacle social : la petite bourgeoisie disgrâciée de Londres nord-ouest, façonnée par son milieu; les moyens de gagner de l'argent dans une société en pleine transformation, notamment immobilière. Il y a aussi une comédie psychologique, celle du jeune homme survenant dans un ménage point très heureux, et du mari qui regagne à temps sa femme, une petite Bovary, mais sage. Ces derniers éléments, qui pouvaient paraître usés, sont rafraîchis par Mortimer. A la scène, beaucoup mieux qu'à la lecture, certaines invraisemblances possibles doivent s'effacer, certains effets comiques prendre du relief.

English Hymns, by **A. Pollard** (Ib., Brit. Council and Longmans, 1960, 64 p., 2/6). — N° 123 de « Writers and Their Work ». Bonne introduction à l'hymnologie anglaise, qui compte des noms illustres parmi ses auteurs et qui fait partie de la conscience littéraire de tout Anglais. Deux traits à relever : la bibliographie choisie et l'index des premiers vers; les reproductions de titres et de textes de célèbres recueils de cantiques.

The Americans, by G. Gorer (238 p.) ; **English Eccentrics,** by E. Sitwell (253 p.) ; **Tennyson,** by H. Nicolson (288 p.) ; **The Young Melbourne,** by D. Cecil (255 p.). Ch. : 3/6. — **Meredith,** by S. Sassoon (319 p., 5/). — Tous : Ib., Arrow Books, 1960. — Echantillons d'une collection qui réédite à bon marché des livres de valeur signés de noms connus. 1. Par un sociologue déjà loué dans le M e r c u r e, description classique des Américains. 2. Dame Edith Sitwell, avec le flair connaisseur et fureteur qui est une de ses distinctions, décrit des célébrités et des inconnus intensément anglais par le charme inimitable de leur excentricité. 3. L'un des livres qui ont le plus fait, depuis quelques dizaines d'années, pour dépouiller Tennyson de sa légende, le réévaluer et le rapprocher de nous. 4. Le fameux futur premier ministre, aristocrate à la vie mouvementée, avant l'épanouissement de sa carrière politique : à lire en supplément à L. Strachey. 5. On est heureux qu'un poète et un esprit aussi relevé ait pris pour sujet la biographie personnelle et littéraire d'un grand écrivain un peu délaissé, et sur lequel il importe de ramener l'attention.

Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum, by **G. Knox** (Ib., H. M. S. O., 1960, 292 p., 63/). — Les nombreux dessins de l'infatigable G. B. Tiepolo furent acquis en grande partie au 19e s. par l'Anglais Cheney, et deux vol. de ces dessins (237 et 89 pièces) appartiennent au Victoria and Albert Museum. En voici le premier catalogue complet. L'éditeur a travaillé avec le soin le plus exigeant. Il a rédigé une introduction nécessaire sur l'histoire de la collection, avec un essai de classement conjectural, fondé sur sa connaissance du style et du milieu contemporain. Le catalogue (56 p.) comprend 326 articles, plus 6 sur des dessins non reproduits et attribués à d'autres qu'à Gian Battista. En plus, 3 grandes p. de bibliographie et un index. Le catalogue décrit et commente, souvent longuement, chaque pièce reproduite et donne tout leur prix à ces 326 fig. h. t., auxquelles s'en ajoutent 12 in t. La nature des œuvres et les sujets sont fort variés : fantaisies, scènes de genre, projets de tableaux, notes rapides de gestes, d'attitudes et d'expressions. Le trait de plume enlevé, fluide, est souvent un délectable jeu d'arabesques, magitralement lâché et retenu. Il y a de très légères esquisses à la mine où le lavis marque les plans en vigueurs sommaires, avec une force délicate et suggestive et parfois la poésie du mystère. Ce beau vol. aide à pénétrer la méthode de travail du

peintre et le milieu intellectuel de Venise à son époque.

Trends in 20th Century Drama, by **F. Lumley** (Ib., Barrie and Rockliff, 1960, 316 p., 30/). — Ce n'est pas une histoire du théâtre contemporain depuis Ibsen et Shaw (ou alors on relèverait des absences comme celles de R. Rolland et peut-être de Gide), mais une suite de chapitres, ordonnés par idées ou par tendances, sur pratiquement tous les écrivains qui comptent et assurent de notre temps la vie et le renouvellement à l'art du théâtre. Le point de vue est international. L'auteur intéresse par ses exemples et résumés continuels et par la netteté de ses jugements et de ses principes. Il justifie, en distinguant le pessimisme créateur du pessimisme critique, son peu de goût pour l'anti-théâtre tel qu'on nous le sert : libre à lui de n'aimer pas Beckett et Ionesco (mais qu'il cite dans sa bibliographie l'art. de Mayoux sur le premier; ainsi, soit dit en passant, que le D i o n y s o s de Touchard), puisqu'il reste complet et bien documenté. L'attrait du livre s'augmente de 28 portraits.

Life of Beethoven, by **A. W. Thayer** (Ib., Centaur Press, 1960, 3 vol. de 395, 424, 358 p., ensemble 84/). — L'Américain Thayer (1817-1897) reste le biographe classique de Beethoven. Jusqu'à ce que paraisse son livre monumental remis à jour, cette édition est donc ce qu'on a de mieux comme travail d'ensemble sur l'homme, son milieu, son œuvre, laquelle est commentée et citée continuellement avec exemples notés. Thayer mourut avant d'avoir achevé son livre. Le préfacier, A. Pryce-Jones, croit qu'il fut découragé par le contraste entre la noblesse de l'œuvre et le caractère du compositeur, parfois démoniaquement mesquin et dur. En tout cas Krehbiel, qui mena le travail à terme, mérite sa part d'éloge. Je dois prévenir qu'au début de l'exemplaire du premier tome reçu en vue de cette notice, manquent plusieurs dizaines de pages et que plusieurs cahiers sont mêlés presque inextricablement.

Decorative Cast Ironwork in Great Britain, by **R. Lister** (Ib., Bell, 1960, 270 p., 35 /). — Ingénieur, forgeron, artiste, écrivain, R. Lister publie un livre précieux pour les fondeurs, les architectes, les collectionneurs et les connaisseurs, et même les simples profanes curieux d'un art noble, dont les produits, des plus grands aux plus humbles, des utiles aux purement décoratifs, soutiennent à tous ses détours et à tous ses degrés le décor d'une vie nationale. Balustres, tirelires, grilles de foyer ou de jardin, plaques mortuaires, ponts, piquets, poteaux, baignoires, fourneaux, pompes et urinoirs, moulins à café, marteaux de porte, chenêts : voilà quelques objets dont s'illustre ce livre bien ordonné, qui commence par un exposé de la technique du fondeur et finit sur un aperçu de cet artisan, et dans l'entre-deux divise avec ordre l'exposé des produits en fonte. En plus, un appendice, une bibliographie, et un glossaire des termes techniques qui plaira à qui aime appeler les choses par leur nom.

From the Terrace, by **J. O'Hara** (Ib., Cresset, 1959, 897 p., 25/). — L'abondance des autres livres oblige à ne parler que brièvement de celui-ci, arrivé tard. Il mérite de grands éloges : massif, bien gouverné, débordant de matière, il étudie une destinée dans un milieu américain caractéristique, plein d'activité, de boisson, de coucheries. Le héros réussit dans la vie, et pourtant rate son affaire. Pourquoi? On nous le suggère peut-être. Il y a toujours chez O'Hara beaucoup de vanité dans l'effort de l'homme, et dans le kaléidoscope de ce roman une telle idée peut donner un triste vertige.

African Design, by **M. Trowell** (Ib., Faber, 1960, 156 p., 50/). — L'auteur de ce livre, professeur dans une école d'art africaine, a pris son sujet non en ethnologue, comme il se pouvait, mais en artiste. Il s'agit des arts appliqués du continent noir, et aussi bien de la création que de la décoration des objets : murs, panneaux, pots, corbeilles, étoffes, etc., soit par la répétition rythmée ou par la symétrie des motifs. Dans un essai préliminaire, l'auteur traite du but, des matériaux, des outils, des techniques de ces arts, puis de leurs champs d'application, y compris le corps humain (cicatrices et peinture). A cette revue correspond en bon

ordre l'illustration : 76 pl. h. t. belles, curieuses, abondamment diverses. Ce livre original intéresse l'artiste comme l'amateur.

Shakespeare and Company, by **S. Beach** (Ib., Id., 1960, 232 p., 25/). — Qui n'a connu la boutique de la rue de l'Odéon dont l'enseigne portait le titre de ce livre? Qui ne sait que Miss Sylvia Beach y vendait et louait de la littérature de langue anglaise, qu'elle y édita *Ulysses* en 1922, et que, grâce au tour qu'elle sut, en accord avec sa voisine Adrienne Monnier, donner à son activité, elle a une place originale dans l'histoire littéraire d'une époque? Chez Adrienne et chez elle fréquentaient les écrivains illustres, présents et à venir, français et anglo-saxons. C'est d'eux que parlent ces mémoires de bonne grâce, composés de portraits et d'anecdotes. Tout délicieux qu'ils sont par là, on peut encore les préférer pour les souvenirs de l'occupation. S. B. fut notée comme « n'ayant pas de cheval ». Pourquoi? En mémoire du temps où elle faisait des conditions spéciales « aux Français sans auto »?

The Law and the Profits, by **C. N. Parkinson** (Ib., Murray, 1960, 185 p., 15/). — Le prof. Parkinson est connu pour démonter systématiquement les rouages de l'administration et en exhiber les sottises, et pour représenter un certain bon sens contre les pouvoirs. Il s'attaque ici à l'impôt : nécessaire, il a cependant des limites dans la nature des choses, et dont la méconnaissance entraîne des maux; entre autres, que trop de fonds disponibles conduisent au gaspillage, alors qu'un budget fortement resserré serait cause d'un progrès, non d'une décadence, des services publics. Il ne faut pas se demander dans quel intérêt l'auteur dénonce les budgétivores, mais si ce qu'il dit est vrai : or il y paraît. Avec une clarté mentale et une information qui font de lui l'équivalent anglais d'un Sauvy, sans parler de l'agrément de sa plume, il traite son sujet en douze chapitres où la dénonciation du mal peut suggérer des remèdes et où son esprit trouve un digne pendant en celui de son illustre illustrateur, Osbert Lancaster.

Some Graver Subject, by **J. B. Broadbent** (Ib., Chatto, 1960, 304 p., 30/). — Après avoir rattaché le *Paradis perdu* à la poésie religieuse traditionnelle et montré Milton tendant à une épopée de la Chute, l'auteur étudie le développement du poème dans ses idées, dans son style, ses descriptions, son symbolisme. Il a l'imagination fécondée par l'information : voyez son recours aux œuvres d'art réexpliquées; la vie nouvelle qu'il donne aux allégories de la Mort et du Péché, qui impatientaient le lecteur non prévenu; et des inspirations comme celle de comparer Milton, pour le définir, à l'aigle de Hérédia. Il voit chez le poète une bipolarité non résolue, un manque à fondre en un tout les éléments de son monde; mais aussi le mérite d'affirmer un idéal de vie humaine et d'accepter en même temps le réel. Où prend-il « le cri symboliste » : « Prends l'éloquence et de lui le cou torques! »?

The Comic Sense of Henry James, by **R. Poirier** (Ib., Id., 1960, 260 p., 30/). — Titre surprenant donné à une étude des premiers romans de James que l'auteur estime imprudemment négligés et pourtant révélateurs de l'artiste autant que les suivants. Ils montrent James assurant les fondements de son art, inspiré successivement de Hawthorne, J. Austen, Balzac, G. Eliot et Dickens, et parvenant à sa pleine maîtrise dans le *Portrait of a Lady* et dans les *Bostonians*. Poirier analyse ces deux œuvres de manière à définir la part et les rapports de l'idée et du drame individuel dans les personnages. La comédie, le style comique, est un moyen d'établir ces rapports. Elle est respect de la vie, de sa mobilité, de sa liberté. Thème exploité avec une fraîcheur intellectuelle stimulante, sensible et sensée. Nous relirons James l'esprit renouvelé et élargi.

Sickert, by **L. Browse** (Ib., Hart-Davis, 1960, 220 p., 63/). — Que W. R. Sickert (1860-1942) est un grand peintre, le meilleur d'Angleterre depuis Constable et Turner, paraît prouvé par ce beau recueil de 96 pl. h. t., fréquemment complétées de reproductions de dessins. Les facettes de son art, sujets et manières, y sont représentées de 1882 à 1930. L'édi-

teur du recueil n'a pas inclus d'œuvres plus tardives, estimant que le dernier Sickert avait trop baissé. Ce qu'il y a ici est indiscutable. On y saisit mieux l'originalité du peintre en raison de sa parenté d'esprit évidente avec Degas, et la superbe sûreté de son métier, qu'il s'agisse de paysages, de portraits, de scènes intimes révélatrices. Et quel coloriste! Les figures en couleurs en font foi. Sur l'homme et sur son inspiration, Miss Browse a écrit un essai préliminaire qui le rend justement aimable, avec ses défauts. Elle apporte des faits nouveaux là et dans vingt-cinq grandes pages de notes sur les illustrations. De plus, trois index et une liste complète des peintures et dessins de Sickert dans les collections publiques. On ira voir les vingt-quatre que possède le Musée national d'art moderne.

Impact of Design, by **C. Carney** (Sydney, Lawson Press, 1959). — Quels sont les besoins et les réalisations du commerce et de l'industrie aujourd'hui en matière de décoration intérieure, quels appels ils font à l'art, comment dans tous les pays l'artiste décorateur travaille d'accord avec l'architecte, voilà ce que propose à nos méditations ce superbe album de photos réunies dans le monde entier par un Australien réputé bien au-delà des limites de son pays. On est étourdi de la variété continuelle de ces ensembles où le but est toujours de trouver une unité où se fondent les exigences pratiques et esthétiques.

Tomorrow is Murder, by **C. Brown** (126 p.) ; **The Delicate Darling,** by **J. Webb** (128 p.) ; **Sam Bass and Company,** by **W. C. Brown** (142 p.). Ch. : 35 c. — **The Satyricon,** by **Petronius** (192 p.) ; **Three Essays on Population** (144 p.) ; **Danger! Marines at Work!** by **R. G. Fuller** (190 p.) ; **Hoofbeats of Destiny,** by **R. W. Howard** (191 p.) ; **Sons and Lovers,** by **D. H. Lawrence** (406 p.). Ch. : 50 c. — **The Story of Language,** by **M. Pei** (431 p., 75 c.). — Tous : N. Y., NAL, 1960. — 1. Un assassinat déjoué. 2. Golden et Shanley aux prises avec trois cadavres. 3. Le roi des détrousseurs de trains. 4. Le classique de Pétrone. 5. Trois essais par Malthus, J. Huxley et F. Osborn. 6. Voici l'infanterie de marine, gare à vous, fillettes! 7. Les cavaliers qui conservèrent l'ouest dans les Etats-Unis pendant la guerre civile. 8. Le chef-d'œuvre de Lawrence. 9. L'histoire, les usages, les formes du langage à la portée de tous.

L'anneau et le livre, par **R. Browning,** trad. **Connes** (Paris, NRF, 710 p., 20 NF). — Grâce à un traducteur-commentateur éminent, notre public va enfin connaître en français le chef-d'œuvre de Browning et l'une des grandes œuvres de la littérature anglaise.

Le songe d'une nuit d'été; Le marchand de Venise, par **W. Shakespeare,** trad. **Hugo-Lalou** (Paris, Colin, 1960, 197 p.). — On est heureux de voir paraître dans la Bibliothèque de Cluny ces charmantes comédies, expertement traduites, précédées chacune d'une brève, substantielle et compétente introduction.

Le cri du phœnix, par **T. Williams,** trad. **Temple** (La Licorne, 1960, 38 p.). — Le phénix est l'emblème de D. H. Lawrence. Williams, autre romantique, a pris pour thème de cet acte le romancier et sa femme, Frieda, qui a écrit un avant-propos. Intéressant et luxueusement présenté, avec illustrations de A. Secunda.

Le jazz dans le sang, par **R. Gant,** trad. **Castelnau** (Paris, Stock, 1960, 257 p.). — L'original de ce roman a été loué ici récemment. On lui souhaite en français tout le succès qu'il mérite.

Livres reçus. — **Les inventions du cœur,** par M. Sterling, trad. Beaumont (Paris, Fayard, 1960, 367 p.). **The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake,** by H. G. Zagona (Paris, Minard, 1960, 141 p.). **Les gens des coins perdus,** par A. Malychkine, trad. Huntzbucler (Paris, NRF, 1960, 369 p., 15 NF). **Peluche rouge,** par G. McCrone, trad. Marcel (Paris, Plon, 1960, 395 p., 13,87 NF). **L'homme qui voulait être Dieu,** par H. Chevalier, trad. Charpenteau (Paris, Seuil, 1960, 381 p., 12 NF). — J. V.

ITALIE

D'UNE ITALIE QUI PESE SES MOTS. — D'Enrico Emanuelli, Uno di New-York **(Edit. Mondadori, à Milan), récit paru en début d'année, et dont la critique italienne a parlé avec un intérêt soutenu; de Carlo Cassola, au printemps,** La ragazza di Bube **(Edit. Einaudi, à Turin), roman qui vient de recevoir le plus grand prix littéraire de l'année; à ces deux livres, ajoutons-en un troisième, la longue nouvelle** Morte d'un cattolico **par Antonio Terzi (Edit. Rizzoli, à Milan), que l'on vient de publier, et qui devrait également susciter quelque curiosité. Trois ouvrages nullement apparentés, et d'une sobriété qui n'est plus guère exceptionnelle dans la production italienne : trois ouvrages qui pourtant, rassemblés par le hasard, me paraissent se prêter à des remarques significatives.**

« Un de New-York » est un Italien, peintre de son état, qui, peu après la guerre, a quitté sa ville natale (Novare, me semble-t-il, petite patrie de l'auteur lui-même), pour émigrer à New-York, où il a obtenu un grand succès : une dizaine d'années plus tard, une curiosité inquiète le ramène jusqu'à sa ville d'origine, dans une voiture de milliardaire, avec une compagne russe et séduisante. De la confrontation qui va s'établir avec sa jeunesse et ses moments capitaux, notamment les années des « grandes espérances » et, plus tard, l'épreuve de la résistance, naît une situation dramatique aussi surprenante que décevante. Finalement, « l'homme de New-York » repart, sans doute définitivement : « La crise est passée, pensa-t-il. »

« La môme de Bube » est, dans un village de Toscane, un peu après la libération du pays, la très jeune aînée, encore adolescente ou presque, d'une famille pauvre et résignée : le hasard amène dans la maison un partisan communiste, Bube, de la même condition qu'elle, et qui, laconiquement séduit, la demande en mariage; elle l'agrée, sans y attacher autrement d'importance, rien que pour quitter la maison. Sur ce, le garçon est entraîné à commettre un de ces règlements de comptes, quasi naturels à l'époque, et d'ailleurs assez injuste : il s'enfuit en France, languit, et, à son retour en Italie, sera lourdement condamné. Sa « fiancée », fréquemment tentée de l'oublier, et qui au surplus n'a pas hésité à aimer ailleurs, lui restera en définitive foncièrement fidèle : l'adolescente disponible et même quelque peu vicieuse s'est insensiblement transformée en femme forte et pure.

Mort d'un catholique **est également une histoire de province, d'une brièveté saisissante : un homme d'âge, atteint d'une maladie grave, et sans révolte contre sa mort proche, a fait testament en faveur d'un prêtre qui lui prodigue avec quelque rudesse les consolations de son**

ministère. Or, le malade garde auprès de lui une infirmière jeune et innocemment avide, dont il prévoit, dès le début, qu'elle avancera, après sa mort, des prétentions : en fait, c'est de lui-même, en la regardant vivre à son côté, qu'il en vient, petit à petit, à modifier ses dispositions testamentaires. Et le prêtre disparaît, jusqu'au moment où, par une dernière visite, il lui apporte un salut chargé d'arrière-pensées. « J'ai pensé à la parabole de Jésus qui jette ses filets... » Le sens de cette contemplation de la mort, et du passage de l'acceptation poliment sincère et quelque peu ennuyée d'une croyance, à une « grâce » qui traduit un amour tu mais intense de la vie, se dégage aisément de ce récit.

Répétons-le, ces trois ouvrages sont d'un caractère divers et sans doute d'un poids inégal.

Le large et beau roman de Cassola (à qui l'on devait déjà Fausto et Anna, évocation très lucide de l'Italie provinciale, des années 30 à la guerre, et des nouvelles d'une vive densité psychologique), s'impose comme l'une des œuvres considérables de ce temps : d'une structure traditionnelle, largement dialogué, sa justesse de ton constante fait mieux que confirmer le talent de l'auteur; il y a de fortes chances que ce témoignage romanesque demeure exemplaire, quant au « temps des troubles » qu'a été l'Italie d'après la libération, — temps de passions incontrôlées et de liberté retrouvée et déchirée.

Beaucoup plus subjectif, le roman d'Enrico Emanuelli (celui-ci, par ailleurs, journaliste de haut rang, à qui l'on doit des reportages d'une lucidité mémorable sur l'URSS, la Chine et l'Inde, et qui, à la confluence de la curiosité du journaliste et de la méditation de l'écrivain, publie également, sous le titre de Una lettera dal deserto, un récit poignant, aux Editions du Saggiatore, à Milan), — Un de New-York, dis-je, est une histoire d'une composition assez faulknérienne, où les temps se mêlent, dans un mouvement constant du présent au passé, et de l'ici à l'ailleurs, les thèmes se dégageant petit à petit, obscurément, du bloc de réalité complexe opposé à « l'étranger » par la ville provinciale. Chose curieuse, le sujet de ce livre à la fois linéaire et dru est le même que celui du dernier ouvrage publié par Cesare Pavese, La lune et les feux.

Antonio Terzi, lui, a adopté le ton de la confidence à mi-voix, que l'on fait presque pour soi-même : des instants notés fugitivement, avec le sentiment constant de l'éphémère, mais sans la moindre extrapolation lyrique ou dramatique. Simple ouvrage de début, si je ne me trompe, cette Mort d'un catholique fait bien augurer de la carrière de cet auteur.

Ce qui frappe, dans ces livres hétérogènes et diversement ancrés

dans des réalités provinciales, c'est la qualité de leur substance, leur attachement commun à l'époque, et, si l'on peut dire, la conscience littéraire extrêmement virile dont ils témoignent. On s'est beaucoup servi du terme d'engagement, voilà une quinzaine d'années, pour désigner des circonstances particulières dont il ne reste plus grand-chose. Il semble que l'on trouve ici les éléments d'un engagement autrement sérieux, à la fois littéraire et humain, qui est en tout cas, pour l'Italie, sinon une nouveauté, du moins une valeur qui ne semble plus exceptionnelle.

La hantise d'une sobriété exemplaire et le mot considéré pour son efficacité et pour sa justesse, comme une richesse dont l'écrivain est rigoureusement comptable; la mouvance du réel suggérée et jamais décrite, acceptée comme un tout dont qui écrit ne veut être qu'une partie, et non maniée, avec hauteur, à la façon d'un joujou; la vérité des êtres respectée religieusement, acceptée même avec une simplicité d'âme qui n'hésite pas à se déguiser en dénuement. Chez Emanuelli, l'homme de New-York, revenu de tout et apparemment cynique, aborde la vie et les gens avec le même sens de la responsabilité que les personnages frustes de Carlo Cassola : et la parole mesurée du mourant d'Antonio Terzi, dans sa tranquille humilité, interprète les sentiments confus d'innombrables Italiens de ce temps.

Le poids de ces livres est singulier, pour peu qu'on le rapproche de ce qu'a produit ordinairement, depuis cent ans, l'Italie de Carducci, de d'Annunzio et ainsi de suite : il confirme les arguments de ceux qui reconnaissent la grande vérité des lettres italiennes dans la lignée qui, de Manzoni et de Verga à Svevo, à Tozzi, à Pavese, trace la voie royale d'une prose que l'on est tenté de définir comme tolstoïenne...

Nino Frank.

Teatro francese (Edit. Nuova Accademia, à Milan). — On a eu, voilà quelques années, l'occasion d'annoncer cette entreprise monumentale d'un éditeur italien, qui, sous le titre de *Thesaurus litterarum*, et en trois vastes sections — Histoires des lettres, Textes de toutes les littératures, Théâtre du monde entier — se propose de donner, en cent quarante gros volumes, une somme copieuse de tout ce que l'on a écrit et publié sur la terre depuis que cette terre écrit et publie. (Cette précision est indispensable, car il manque, dans cette collection, tout ce qui provient des littératures marginales et pour la plupart non écrites, du moins jusqu'à présent, qu'ethnologues et philologues nous révèlent petit à petit : ce fonds admirable dont Roger Caillois et Jean Clarence Lambert ont fait un si précieux usage dans leur *Trésor de la poésie universelle*.) De cet autre « trésor des lettres » universelles, voici, par les soins d'Italo Siciliano, Recteur de l'Université de Venise et écrivain des plus distingués, les trois tomes d'une anthologie du théâtre français, qui constitue une réussite, par l'heureux choix des textes, la qualité des traductions, la très agréable illustration, et surtout l'appareil critique sans défaut. Le premier volume va des origines au *Cid* et à *Polyeucte*; le second donne quatre pièces de Molière et trois de Racine, presque inté-

gralement, puis *La double inconstance* et *Le Mariage de Figaro*; le troisième, sur le théâtre depuis Victor Hugo, se base sur un choix significatif : *Hernani*, *Les Caprices de Marianne*, puis Maeterlinck, Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Sartre et Ionesco. L'introduction générale d'Italo Siciliano, qui trace en soixante pages d'une grande lucidité une vue cavalière du théâtre français, justifie ces options au demeurant parfaitement légitimes.

Senilità, par **Italo Svevo** (Le Seuil, édit.). — Du grand romancier triestin, voici le second roman, publié en 1898, et qui, pendant une trentaine d'années, ne trouvera que deux ou trois cents lecteurs, alors que son poids spécifique est presque aussi considérable que celui de *La conscience de Zeno*. Cette version française de Paul-Henri Michel, publiée en 1930, reparaît avec une préface inédite du traducteur, d'une grande justesse de ton, et qui, en quelques pages, compose un portrait émouvant de l'écrivain et de l'homme.

Satire italiane, par **Giovanni Comisso** (Edit. Longanesi, à Milan). — De la Vénétie à la Sicile, dans le Milan des chercheurs de fortune comme dans le Naples où éclate le tohu-bohu de Piedigrotta, en compagnie du promeneur italien le plus chanceux et le plus narquois, le plus stendhalien aussi, — mais cette dernière épithète est probablement inexacte, car si Comisso appartient bien à la famille d'esprits délibérément personnels et libres dont Henri Beyle peut être considéré le généralissisme, son propos est « comissien », comme il est d'ailleurs normal. Le titre annonce une « satire » de l'Italie, mais il est abusif : pas le moindre esprit de critique dans les façons de voir de ce voyageur, mais la médisance toute naturelle des Vénitiens, mêlée à une espèce de bonté paysanne, rugueuse et souvent coquine.

L'Eternel lendemain, par **Carlo Bernari** (Gallimard, édit.). — De cet écrivain napolitain à qui l'on doit trois ou quatre livres d'un grand relief, pourquoi nous donner, en traduction française, et en guise de présentation, un roman qui ne compte guère, et qui, quoique fort bien traduit par Marcelle Bourrette-Sette, a peu de chances de susciter de l'intérêt pour Bernari? L'action se passe en partie à Florence, mais surtout dans la région des Pouilles où Roger Vailland a situé *La loi*: peut-être faut-il voir là la raison d'un choix éditorial contestable.

Quaderni del Teatro popolare italiano (Edit. Einaudi, à Turin). — L'une des expériences intéressantes qui se font actuellement en Italie est celle du Théâtre Populaire, — du TPI, ainsi que l'on commence à le dire, à l'imitation du TNP, dont d'ailleurs les Italiens, d'une certaine manière, s'inspirent. Animé par Vittorio Gassmann, le seul grand acteur tragique de la Péninsule et l'une de ses vedettes les plus idolâtrées, le TPI a commencé à parcourir le pays, avec un équipement majestueux qui le rend indépendant des théâtres « en dur ». Ces *Cahiers* contiennent les documents essentiels de chaque spectacle, le premier basé sur l'*Adelchi* de Manzoni, tragédie d'une générosité incontestable mais d'une écriture, de nos jours, fort décourageante, le second sur l'assez bouleversante traduction de l'*Orestiade* par Pier Paolo Pasolini. Des textes critiques intéressants éclairent ces œuvres, notamment, pour la trilogie d'Eschyle, des pages de George Thompson, de l'Université d'Oxford. En appendice, dans les deux Cahiers, des documents curieux, dont des « autocritiques » dialoguées de Berthold Brecht et de ses comédiens.

Bovary italiane, par **Vittorio Lugli** (Edit. Sciascia, à Rome). — De l'un des meilleurs connaisseurs italiens des lettres françaises, un recueil d'essais d'une information minutieuse, en même temps que d'un goût exquis, où abondent les références à La Fontaine ou à Vauvenargues, à Marceline Desbordes-Valmore ou à Flaubert, voire à Supervielle et à Char : il s'y trouve notamment une vue cavalière, en vingt pages, de la « poésie française depuis Valéry » qui révèle, chez cet universitaire, la curiosité la plus généreuse à l'égard des courants lyriques les moins conformistes. Les lettres italiennes ne

sont pas négligées pour autant, et il convient de signaler des pages très curieuses sur Pascoli, dont l'auteur a été l'élève.

Il Campeggio di Duttigliano, par **Tullio Kezich** (Edit. Zibaldone, à Trieste). — D'un jeune écrivain de Trieste, le récit sobre et âpre d'un séjour en colonie de vacances dans le Carso, aux derniers mois du fascisme, quand enfants et adolescents étaient encore obligés de mettre une chemise noire et de manier des armes, sous la direction de « vitelloni » dotés d'une dangereuse autorité. En quelques pages, la condamnation d'une Italie révolue.

Il Cavaliere inesistente, par **Italo Calvino** (Edit. Einaudi, à Turin). — Après *Le vicomte pourfendu* et *Le baron rampant*, voici, du jeune et brillant écrivain ligurien, un « chevalier inexistant », qui forme avec les autres une trilogie offerte aux dieux de la fantaisie. Une fantaisie volontiers voltairienne, qui séduit par l'écriture vive et élégante et par l'allégorie constamment ingénieuse : le héros de l'histoire est un paladin de Charlemagne, qui jette l'Empereur dans l'embarras, du fait qu'il ne remplit son armure que d'une voix sans corps : son antagoniste est un écuyer en disponibilité constante, du fait que, tout en existant, lui, pour de bon, il ne sait point qu'il existe et se trouve donc toujours prêt à s'identifier à tout ce qu'il voit... A ce duo, ajoutons les chevaliers du Graal et quelques personnages féminins, dont la fière Bradamante, femme de fort tempérament : tout ce qu'il faut pour animer ce récit d'un charme subtil et d'une signification divertissante.

Il y a quelque chose de pourri, par **Curzio Malaparte** (Denoël. édit.). — Il pousse des pages, des pages abondantes (et bien traduites par Elsa Bonan), au cadavre de Malaparte, et elles sont des plus révélatrices. Sans doute le titre ne s'applique-t-il point à feu l'auteur lui-même, mais on peut se demander jusqu'à quel point la pourriture que Malaparte condamnait en l'Europe actuelle n'était pas une manière d'être assez pourrissante qu'il portait en lui-même : ces pages posthumes prennent par moments une allure de confession inconsciente, d'aveux d'un « ego » fait de ressentiments et de complexes, qui finit infailliblement par s'exprimer à la manière du nazisme partant en guerre contre un « judéomarxisme », lequel devient, chez Malaparte, un « judéosodomarxisme », capitale Saint-Germain-des-Prés... Oui, il y avait bien quelque chose de pourri, et sans doute de naissance, chez ce Malaparte, germanique au mauvais sens du mot, et dont, semble-t-il, la mort l'a délivré.

La Confession, par **Mario Soldati** (Plon, édit.). — On ne peut pas s'empêcher de penser à ce petit chef-d'œuvre qu'est l'*Agostino* de Moravia : ici aussi, un adolescent, au moment de l'été et des vacances marines, découvre la faim mystérieuse des « nourritures terrestres ». Mais, dans cette *Confession*, avec la science et l'élégance du parfait conteur qu'est Soldati, on retrouve sa connaissance volontiers insidieuse de l'éducation religieuse, et son attitude polémique à l'égard de certains tabous, que les *Lettres de Capri* avaient si clairement illustrées : le jeune élève des Jésuites qu'est son héros se ralliera aux amitiés particulières « ad maiorem Dei gloriam »...

Le Renard et les Camélias, par **Ignazio Silone** (Grasset, édit.). — Un roman où, mieux peut-être que dans les autres livres du célèbre écrivain, se reflètent les grandes années de l'émigration antifasciste : en effet, à l'encontre de ces livres dont l'intrigue nous entraînait en Italie, celui-ci se passe dans le Tessin, en Suisse, parmi des Italiens expatriés, que des espions mussoliniens venaient continuellement guetter. Traduit par Jean-Paul Samson, c'est un récit qui plaît par son aisance, par son animation, et même par sa poésie.

Leçons d'amour, par **Pitigrilli** (Albin Michel, édit.). — Une longue nouvelle et quelques contes, marqués par cette condensation d'esprit paradoxal, souvent grinçant, parfois agaçant par son quasi automatisme, qui caractérise cet auteur : ils confirment ce que l'on sait déjà de lui, — ses aptitudes narratives presque nulles, et ses dons de satirique, qui, employés dans l'essai ou le journalisme, l'eussent mieux illustré que n'a fait son œuvre romanesque. Traduits par Gennie Luccioni, tous ces récits se déroulent à Paris. — N. F.

INSTITUT ET SOCIÉTÉS SAVANTES

RECHERCHES SUR LE CŒUR DE SAINT LOUIS. — Le Mercure, dans la rubrique d'échos de sa Revue de la quinzaine abondante en curiosités littéraires, artistiques, historiques, archéologiques et linguistiques, rubrique que dirigeait alors Léon Deffoux, avait publié en 1933 une suite d'articles intitulée : A la recherche des cœurs. Cette série faisait surtout état de découvertes dues à l'exploration d'un manuscrit appartenant à la réserve de la bibliothèque de l'Ecole militaire intitulé : Recueil des principales maisons du royaume, composé pour l'instruction des petits-fils de Louis XIV.

Nulle mention ne se trouvant dans cet ouvrage d'une sépulture en France pour le cœur de saint Louis, l'auteur d'un des articles de la série avait rappelé qu'un certain cœur, supposé de Louis IX, découvert à la Sainte-Chapelle, sous le règne de Louis-Philippe, avait provoqué de savantes controverses. La récente exposition organisée à la Sainte-Chapelle en l'honneur de saint Louis, où figuraient nombre de reliques, et en particulier quelques-unes du corps de ce roi, offre une excellente occasion d'évoquer cette retentissante controverse, à laquelle prirent part des membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et au tout premier rang Letronne, Garde général des Archives.

Rappelons les faits.

La Sainte-Chapelle était depuis plusieurs années désaffectée, lorsque Camus, ex-Conventionnel et Garde général des Archives (qui habita 17 rue Guénégaud, derrière l'Institut, où une plaque de marbre rappelle son séjour), proposa à Bénezech, ministre de l'Intérieur, de transporter dans la chapelle haute une partie des archives nationales, très mal logées dans la cour de l'hôtel de Soubise.

Le projet, demeuré en instance pendant six ans, fut repris en 1803. La démolition du maître-autel et de l'élégante construction qui occupait l'abside de l'église haute, entraîna la disparition du sol supérieur, d'une hauteur de deux marches. Vers le milieu de l'abside, en arrière du maître-autel, sous une dalle, on découvrit le 21 janvier 1803 une boîte de plomb contenant une autre boîte avec un cœur.

Terrasse, préposé à la garde des archives judiciaires, au palais voisin, supposa qu'il pouvait s'agir du cœur de saint Louis, bâtisseur du monument, mais abandonna bientôt cette idée. Quant à Camus, il déclara ne rien voir dans cette trouvaille de déterminant ni de positif, et jugea sagement qu'il n'était pas à propos de la répandre au dehors pour ne pas s'exposer, par des conjectures légères, à propager des erreurs. Un mois après, tout était remis en place et, dans la boîte de fer-blanc remplaçant l'ancienne boîte de plomb détériorée, une note fut introduite expliquant les circonstances de la découverte.

L'oubli s'était fait sur cet événement, lorsque le 15 mai 1843, en fouillant pour rétablir le maître-autel, on redécouvrit la boîte de métal. La conjecture de Terrasse, abandonnée par lui, fut révélée par une lettre dont son fils avait gardé la copie. L'affaire rebondit (comme l'on dit) et Teste, ministre des Travaux publics, chargea Letronne, Garde général des Archives et membre de l'Académie des Inscriptions, d'une enquête le 18 mai 1843.

Letronne, sans perdre de temps, se livra à quelques recherches préliminaires, afin de savoir si l'hypothèse que ce cœur était celui de saint Louis, présentait au moins quelques probabilités.

Considérant le lieu de la découverte, il admit qu'il s'agissait incontestablement d'un lieu privilégié. Mais, en érudit très informé, il observait que Geoffroy de Beaulieu, confesseur du roi et témoin de sa mort, affirmait que son cœur avait été porté à l'abbaye de Monreale près de Palerme, par son frère Charles d'Anjou, roi de Sicile; qu'aucun texte, digne de foi, ne mentionnait que ce cœur eût été rapporté en France et déposé à la Sainte-Chapelle; qu'il n'y avait eu aucune allusion à un fait de ce genre, ni lors de la translation des restes du roi à Saint-Denis, ni dans le récit de ses funérailles, ni lors de sa canonisation, ni plus tard; que le cœur n'était pas cité parmi les reliques qui, à diverses époques, ont été réparties entre divers établissements religieux; que jamais les archives de la Sainte-Chapelle n'ont fait état d'un tel dépôt, ni d'aucun autre d'ailleurs, le chef étant la seule relique à y avoir été déposée; que l'absence d'inscription, ou d'indices, la vileté du métal, la grossièreté de la toile de chanvre ou de lin employée, et l'abandon du cœur sous une dalle excluaient qu'il s'agît du cœur du roi dont toutes les reliques ont été, dès l'origine, entourées des plus riches ornements, de vénération et de sollicitude; que tout indiquait donc qu'il s'agissait du cœur d'un personnage inconnu.

Cependant, un adversaire de l'opinion de Letronne — et l'un de ses confrères de l'Académie des Inscriptions — s'étant obstiné à prétendre qu'il ne pouvait s'agir que du cœur de saint Louis, Letronne amplifia son argumentation en faisant remarquer que la croix gravée sur la pierre pour désigner la sépulture du cœur, n'était pas d'une graphie du XIII[e] siècle; que la place où ce cœur avait été trouvé n'était pas constamment réservée aux fondateurs d'églises; qu'en vain l'on voudrait expliquer l'abandon de ce cœur par l'humilité de saint Louis, qui avait exprimé à son confesseur sa volonté d'être enterré sans recherche ni superfluité, car les survivants se dispensent généralement d'exécuter de telles volontés. La pompe et la magnificence des funérailles à Notre-Dame et à Saint-Denis, la richesse du tombeau revêtu de lames d'or et d'argent en administraient la preuve. La discipline somptueu-

sement ornée du roi et sa chemise, conservées dans la châsse de la Sainte-Chapelle le prouvaient également. Il était donc invraisemblable que l'on eût fait moins pour le cœur, cette insigne relique, et, à cet égard, on pouvait citer une tradition vieille d'un siècle déjà, tradition dont avaient bénéficié Richard Cœur de Lion, après Enguerrand de Coucy. Faut-il ajouter que ce cœur, trouvé sous le dallage de l'église haute, était enveloppé dans une toile de lin ou de chanvre enduite de résine, et que ceux des grands personnages étaient toujours enveloppés d'étoffes précieuses : soie, soie brochée d'or; que l'état du viscère indiquait une époque plus récente que celle de saint Louis, et qu'il était sans exemple qu'une relique de cette sorte eut jamais été placée dans une sépulture d'église haute.

Toute cette argumentation, si nourrie fût-elle, n'était qu'un préambule chez un historien comme Letronne. L'histoire établissait que le cœur de saint Louis n'avait pu être ramené en France. On savait par le récit de Geoffroy de Beaulieu, confesseur du roi, qui l'avait assisté à ses derniers moments, que dès l'arrivée dans le port de Tunis de Charles d'Anjou, roi de Sicile, frère de Louis IX, qui « trouva son corps encore tout chaud », après qu'on eut fait bouillir celui-ci dans un mélange d'eau et de vin, à cause de la maladie qui avait emporté le défunt, on avait fait deux parts de ses restes : les parties solides, à savoir tous les os, avaient été gardées par Philippe III, son fils, pour être ramenées en France; les parties molles, chairs, intestins et cœur données à Charles d'Anjou, pour être déposées dans l'église abbatiale de Monreale près de Palerme, où elles sont toujours.

Letronne s'étendait sur les nombreux exemples connus de traitements semblables, assez barbares, et du reste finalement interdits, sous peine d'excommunication, par un bref de Boniface VIII; sur les multiples cas de sépultures particulières pour les corps, les cœurs et les entrailles. Il remarquait encore que nulle mention du cœur de saint Louis ne se trouvait dans les récits relatifs à sa canonisation, ni dans ceux du partage qui fut fait ensuite de ses reliques, ni dans la relation de sa canonisation.

Mais comme rien ne vaut une preuve par le fait, c'est-à-dire par la représentation matérielle de l'objet du débat, on décida d'aller la chercher à Monreale. L'exhumation des restes de saint Louis eut donc lieu le 1er juillet 1843, en présence des autorités ecclésiastiques, de deux médecins, et de quelques autres personnes. L'urne contenant les restes du roi fut extraite de sa cache, sous l'autel de saint Louis. Elle était de marbre incrusté d'autres pierres, avec un couvercle sur lequel se trouvaient gravés ces mots :

Hic condite sunt viscera sancti
Ludovici IX regis Franc.

Au-dedans se trouvait placée une caisse plus petite, en bois, contenant une petite boîte en bois doré, fermée de clous, doublée en toile couleur azur, ornée d'étoiles blanches. Les reliques étaient enveloppées de soie blanche. Mais elles étaient tellement altérées, noircies et semblables entre elles, qu'il n'était pas possible de distinguer un viscère de l'autre, et par conséquent de rien conclure quant à la présence d'un cœur.

Ainsi la preuve par le fait échappait aux enquêteurs qui devaient se contenter des savantes recherches et inductions de Letronne, lequel avait d'ailleurs indiqué dans son mémoire au ministre qu'à défaut de preuves « géométriques » les recherches devraient se fonder sur l'observation ou l'induction, puisqu'il était constant que les questions historiques, philosophiques et morales s'instruisent à l'aide de données indirectes.

Robert Laulan.

GAZETTE

Georges-Emmanuel Clancier entre la poésie de l'instant et celle du temps.

J'attends dans une grande pièce bleu clair. Silence, sauf, au loin au fond de l'appartement, quelques bruits d'ustensiles remués qui ont un léger parfum d'herbes aromatiques.

Etrange chose que, dans Paris, chaque maison parmi toutes les maisons soit, malgré l'anonymat des façades, un lieu singulier. Il suffit de presser sur un bouton. Quelqu'un vous introduit. La conscience qu'on a de soi et des autres se modifie brusquement. On éprouve l'impression d'émerger d'un certain somnambulisme, celui de la vie active, pour pénétrer dans une vie somnolente qui est en réalité la vraie vie éveillée. On se surprend en train de poursuivre un dialogue avec son propre double, comme si de ces petits doubles, il y en avait dans tous les appartements de la ville, derrière chaque porte qu'au cours d'une journée il vous arrive de vous faire ouvrir. On se sent entré par effraction dans un monde, toujours divers quoique toujours de même qualité profonde, qui vous était pourtant destiné.

Georges-Emmanuel Clancier me tend la main. Il est petit, blond. Il me fait penser à quelque chose de fragile, et, peut-être parce qu'il porte sous sa veste un tricot gris, a quelque chose d'emmitouflé. Cependant les traits de son visage sont nets et son regard bleu m'étonne plusieurs fois par son intensité lucide.

Il s'est assis. Nous nous sommes mis à parler et voilà que, presque aussitôt, bien qu'en apparence nous n'ayons échangé encore que des banalités, il m'a fallu tirer plume et papier pour prendre des notes. Nous en étions déjà à l'essentiel, sans que nous ayons eu besoin — comme il arrive souvent avec d'autres de mes interlocuteurs — de « nous y mettre ». Je ne percevais pas de frontière entre le quotidien et la poésie. Mais j'ajouterai tout de suite que Clancier et sa poésie alllaient « se défendre » plus tard, par la force des choses, lorsque nous serions au gros de l'affaire. En termes stratégiques, aussi peu

soucieux de protocole que de prestige, Clancier replie vite ses avant-gardes. « C'est déjà bien assez compliqué comme ça, semble-t-il dire. Il y a du travail pour deux. »

— J'avais commencé très jeune à écrire des vers de forme classique. Je versifiais. Mais était-ce bien la peine? J'y avais renoncé quand s'est produit un événement que j'évoque justement dans **Evidences** : j'étais au bord d'une rivière et des mots me sont venus d'où se dégageait... comment vous dire : le monde mis en ordre. Je m'étais hasardé aux poèmes sans savoir; je les découvrais talismans.

— Vous l'avez écrit, je crois : le diamant qui sauve la mine.

— Oui, je tiens la poésie pour la seule chance donnée à l'homme...

— N'est-ce pas un peu restrictif, alors que vos poèmes, au contraire, n'expriment jamais la fuite devant le réel, mais sa recherche et le plus souvent sa présence.

— Saisir l'homme dans ce qu'il a de plus précieux, c'est encore s'occuper de l'homme, assurer sa meilleure pérennité. Le recueil que je viens d'éditer au **Mercure** est fait de jugements de valeur sur l'amour, la mort éclairés par la poésie. Du même coup, il s'agit simplement de poèmes. Le poème est fait à la fois d'une illumination et d'une limitation.

— « Ce qui n'est plus à l'homme est humain encore. »

Chose curieuse, en même temps qu'il témoigne de sa foi en la poésie avec une assurance réfléchie, Clancier manifeste une sorte d'inquiétude ou de regret secrets. Comme s'il craignait que le poème étant un aboutissement, il ne soit une fin, alors qu'il est aussi un commencement. Peut-être le tient-il pour la révélation, à l'exclusion de toute autre, que rien ne doit être exclu. Vraiment rien?

— Une chose m'a frappé. Vous parlez quelque part de la « pestilence de l'histoire ». Est-ce par hasard?

— J'établis, c'est exact, une opposition entre la poésie et l'horreur de l'histoire. Mais je n'efface pas l'histoire au nom de la poésie. Si je vous ai déclaré tout à l'heure que la poésie était la seule chance de l'homme, cela n'impliquait pas que cette chance fut illimitée. Elle s'exerce dans le cadre de la situation malheureuse des humains. C'est un refuge ou, si vous voulez, une île. »

Une île ou un chapelet d'îles qui, l'idée m'en vient maintenant, non seulement constitueraient l'affleurement d'une vraie nature dispersée de l'homme, mais rendraient compte de l'existence cachée de cette nature sous le flot des violences de l'histoire : chaîne de montagne sous-marine que certains calmes plats révèlent.

On pourrait aussi parler d'une conception érémitique de la poésie. Mélange de solitude, de souci de sauvegarder et de souci de compatir.

Exaltation et modestie mêlées. Ce que Vigny pensait du destin poétique de la femme.

— Une autre chose m'a frappé. Votre recours à l'onirisme dans la partie de votre livre que vous intitulez **L'autre rive.**

— Il m'a semblé que là comme ailleurs la poésie pouvait se trouver. Non seulement là où on ne la cherche pas d'habitude, dans le réel, mais là où on la situe traditionnellement, dans le rêve. J'éprouve parfois le besoin de m'en remettre carrément à l'inconnu, à le subir après l'avoir longtemps quêté, sollicité.

— Vous reconnaissez-vous des maîtres?

— J'ai une prédilection pour Nerval. Celui de **Sylvie...**

— Votre sentiment de la campagne le reflète. Une campagne dont on a tout à apprendre, qui n'est donc pas humaine, et dont on n'a rien à craindre, qui est donc pourtant humaine.

— ... Et aussi celui d'**Aurélia.**

Nous nous sommes mis à table et c'est maintenant de mon assiette que monte le parfum des herbes aromatiques, dense, mais aussi fugace et indéfinissable que tout à l'heure. Comme le brin d'accent provincial qui apparaît, disparaît sur les lèvres de Clancier. Cela m'évoque des pays que j'ai la sensation de connaître parce que Clancier les a évoqués dans ses vers, mais sur lesquels je n'ai pas l'indiscrétion de m'informer. Je préfère me sentir au creux du nid sans savoir par quels chemins j'y suis arrivé. La poésie, c'est l'intimité immédiate n'importe où.

Nous y sommes revenus, à cette localisation de la poésie, par un autre biais et sous une autre perspective, au cours du repas. Comme je m'inquiétais de voir un certain roman contemporain tourner à vide et n'embrayer sur rien :

— C'est ce qui est aussi arrivé à la poésie, s'est pris à dire Clancier, l'air soucieux. Mais on pourrait faire remarquer deux choses. L'une, qu'en devenant plus exigeante vis-à-vis d'elle-même, en bannissant le récit, le discours, le didactisme, elle ne s'est pas reniée. Elle a seulement renoncé à des droits qu'elle avait peut-être usurpés.

— Elle se serait retrouvé une tradition lyrique millénaire.

— L'autre, qu'ainsi dispensée de plusieurs de ses tâches, elle a pu émigrer dans le roman, dans le film, sans rien perdre de ses qualités. Qui sait si le phénomène de sa raréfaction ne cache pas un vaste mouvement d'extension?

— Vous êtes romancier aussi bien que poète. Y a-t-il une différence pour vous entre ces deux activités?

— J'y vois, somme toute, deux usages opposés de la durée. Le poème est pour moi un temps contracté au point qu'il ne s'écoule plus, tandis que le roman serait la déchirante constatation de cet écoulement fatal. Son titre l'indique, **Le Pain noir** est une œuvre réaliste, mais enra-

cinée dans le lyrisme. Son éclairage est assez proche du songe... Avez-vous noté ceci, que la critique, à ma connaissance, n'a jamais souligné? L'importance des poètes dans l'évolution du roman. On parle d'écoles du roman. On oublie de considérer l'apport, non théorique mais exemplaire, d'un Cendrars, d'un Queneau, d'un Aragon, d'un Jouve...

Tard dans l'après-midi, nous devisions encore, comme des papillons également attirés par la source de lumière et les objets qu'elle éclaire. Où est le point de luminosité convenable entre la mort par incinération et le vol absurde dans l'obscur?

Georges Piroué.

Au Mercure de France.

★ Trois livres paraissent aux éditions du Mercure de France dans les premiers jours de septembre :

1° **Evidences** par Georges-Emmanuel Clancier. (C'est ce recueil de poèmes qui fait l'objet de l'enquête de Georges Piroué que l'on vient de lire.)

2° **Promenoir de Paris** par Patrick Waldberg. (Où l'on retrouvera les textes sur Arletty que l'on a lu plus haut.)

3° **Connaissance de l'Est** par Paul Claudel, nouvelle édition entièrement revue, enrichie de « textes retrouvés » et augmentée des **premiers vers** et de **vers d'exil**.

Le Directeur-Gérant : S. de Sacy.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE). — 7655
Dépôt légal : 3e trimestre 1960.

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VI[e]

PAUL LÉAUTAUD

passe-temps

(Madame Cantilli. Un original. Souvenirs d
basoche. La mort de Ch.-L. Philippe. Un salon
littéraire. Ménagerie intime. Villégiature
Notes et souvenirs sur Remy de Gourmont
Mademoiselle Barbette. Admiration amou
reuse. Adolphe Van Bever. Mots, propos e
anecdotes.)

4,50 N.F.

PAUL LÉAUTAUD

propos d'un jour

(Amour. Notes retrouvées. Marly-le-Roy e
environs. Gazette d'hier et d'aujourd'hui.)

4,50 N.F

PAUL LÉAUTAUD

journal littéraire

Tomes I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, chaque **15 N.F**

PAUL LÉAUTAUD

lettres à ma mère

6,00 N.F

PAUL LÉAUTAUD

le petit ami et autres œuvres

9,00 N.F

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VIe

NICOLE VEDRÈS

Paris, le...

6 NF

... (la chronique) sur le Petit Larousse par exemple, ou l'histoire du libraire qui a vendu pour trois mille francs de Péguy, sont des chefs-d'œuvre d'un genre où Nicole Vedrès a mis sa griffe; esprit, talent, bonne humeur, facilité apparente mais finement armée d'un habile métier. La chroniqueuse nous communique le plaisir qu'elle prend elle-même à son travail. (André ROUSSEAUX, *Le Figaro littéraire*.)

Mme Nicole Vedrès a bien de l'esprit... Les petits tableaux de la société contemporaine dont elle nous fait don sont vrais, bien enlevés, bien « mouillés » comme disent les aquarellistes... Un vrai succès. (Robert KEMP, *Les Nouvelles littéraires*.)

Mme Nicole Vedrès prend ses sujets comme il faut les prendre, au hasard. Parce que c'est lui et parce que c'est elle. Entre eux il y avait une harmonie préétablie et et la rencontre a fait une étincelle. Tout s'affirme et devient gracieux, frais, rien que de passer de sa tête à sa plume. (Robert KEMP, *Le Soir de Bruxelles*.)

... tout se colore, tout s'embellit de la précieuse nuance de la légende et devient matière à plaisir. (André DALMAS, *La Tribune des Nations*.)

Ces chroniques sont mieux qu'un brillant commentaire de l'actualité : elles mettent choses et gens à leur place, non sans malice parfois. Une charmante spontanéité, la fraîcheur d'une source ; et c'est net, c'est solide. (Roger GIRON, *France-Soir*.)

...La variété des sujets, le caprice des enchaînements d'idées et de rêveries, le charme d'une voix infiniment séduisante m'attachent au personnage de l'épistolière comme à un personnage de roman... « Paris, le... » est un livre absolument délicieux — le mot est faible, usé. S'il l'était, Nicole Vedrès lui rendrait sa fraîcheur et son acuité. (Claude ROY, *Libération*.)

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VIe

NICOLE VEDRÈS

Suite Parisienne

(prix Sainte-Beuve 1960) **7,50 NF**

25 ex. sur pur fil Lafuma : **24 NF**

Quelques extraits de la presse :

« L'art léger (léger comme l'oiseau par la grâce du vol) de ces belle chroniques se suffit à lui-même. Ce sont des confidences brillantes achevées, je veux dire complètes, refermées sur elles-mêmes, au quelles rien ne manque. J'ajoute, et pour moi c'est un éloge : ce so aussi propos de femme... Si libres et même parfois, au moins en app rence, si désinvoltes, ces chroniques constituent vraiment une Sui parisienne. Tout cela se tient, et tient à une intelligence courageus élégante et fine. » (Henri PETIT, *Les Nouvelles littéraires*, 9-6-60).

« En fait de dons, elle possède entre tous celui de faire aimer qu'elle aime... On a l'impression de lire une amie, possédant av autant de bonheur une futilité à la Sévigné et l'ironie de Monte quieu... » (Daniel GURY, *Les Lettres Françaises*, 25-5-60).

« ... elle promène un regard attentif sur les gens et les choses, ce nant d'un trait l'essentiel, éclairant un personnage de telle maniè qu'un sourire révèle un caractère, un geste, une pensée cachée. Ri de caricatural ou de pressé cependant, dans sa manière. L'auteur pren son temps, du moins est-ce l'impression qu'il donne... ses « notes ne sont jamais pédantes et, si elles sont empreintes d'une certai érudition, elles glissent toujours avec beaucoup d'humour sur le fon du problème. » (*La Gazette de Lausanne*).

« Nicole Vedrès se livre à sa passion première qui est celle d'aim les couleurs, les contrastes, les tons variés, les mille incidents du jou de pénétrer la particularité de toute chose, d'en deviner la grâce et cheminement jusqu'aux êtres. » (*Témoignage chrétien*, 27-5-60).

« Elle s'interroge et nous répond avec un ton, une voix, un je sais quoi au juste qui fait qu'en la lisant, on se sent rassuré, accompagn régalé de présence et de solidité. » (*Paris-Normandie*, 13-5-60).

« ... les regards qu'elle porte sur ses contemporains sont d'u malice sans morgue. Ecrite d'un style gouailleur, avec une coquette de ton qui a bien du charme, voilà une Suite parisienne qui divert les amateurs de la Petite Histoire, c'est-à-dire de la vraie. » (*Journal du dimanche*, 15-5-60

IERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VIe

« ... elle guerroie, à sa manière, qui est fine, bondissante, gaie, ardente, contre mille petits défauts graves, contre la bêtise, contre la grossièreté... J'admire plus que tout, enfin, son goût de la vie en ce que celle-ci a d'excellent : il n'est pas si facile, aujourd'hui, de garder à la fois la clairvoyance et l'appétit. »

(*La Nouvelle revue de Lausanne*, 14-5-60).

« Parce qu'elle nous révèle quelque chose de sa vie intérieure et que sous l'auteur nous découvrons la femme, et c'est, comme toujours en pareil cas un sujet d'étonnement et de ravissement. Parce que enfin, l'air du temps est mêlé à ces confidences, celui que nous-mêmes nous respirons. Une âme singulière entre ainsi dans notre familiarité et nous aide à nous reconnaître. C'est un plaisir dont on ne se lasse point. »

(*Le Rappel*, 13-3-60).

« L'éphémère y prend des proportions imprévues, un peu comme jchez les mémorialistes du XVIII , tandis que le durable se pare d'un te ne sais quoi de taoïste... Nicole Vedrès est de celles, très rares, qui -ransforment le journalisme en poésie. » (*Combat*, 9-6-60).

« Nicole Vedrès vient de publier « Suite parisienne » où elle dresse de manière délectable en un style où on la retrouve toute, un panorama complet de ce qu'elle pense, de ce qu'elle aime. » (*L'Equipe*, 25-5-60).

« C'est un peu le journal de bord d'une Parisienne qui rencontre Jean Rostand ou qui fait visite aux arts ménagers. On passe d'un sujet à l'autre, mais c'est l'auteur, ses réactions, qui nous retiennent. Brillant, malicieux, la chronique d'une époque par quelqu'un qui sait voir et réfléchir sur ce qu'il voit. » (*Aux Ecoutes*, 13-5-60).

« Une liberté totale, un certain savoir-vivre, l'imprévu d'une anecdote baroque sans aucun à-propos, le tout agrémenté de réflexions sur l'art de « chroniquer », font de cet ouvrage une manière (très féminine) de voir, et non un reportage. » (*L'Express*, 2-6-60).

« Nicole Vedrès fait réflexion de tout, s'empare du moindre prétexte pour laisser courir son imagination et sa plume. Et comme elle a beaucoup d'esprit, ces pages si légères et si futiles d'apparence sont comme des fruits mûrs qui vous remplissent la bouche d'un jus savoureux. » (*Le Peuple de Bruxelles*, 7-6-60).

« Nicole Vedrès n'a pas renoncé aux qualités féminines : sensibilité, poésie, charme, délicatesse. Elle prend la vie comme elle se présente et va, s'amusant de tout, brodant sur des riens, tirant à la ligne sans effort apparent, avec le brio d'une insouciance teintée de discrètes inquiétudes. » (Matthieu GALEY, *Arts*, 15-6-60).

« J'allais vous dire : ce n'est pas un livre que l'on lit tout d'une traite, leulement je m'aperçois que c'est exactement ce que je viens de faire. Imitez-moi, vous ne regretterez pas votre voyage à la recherche du petit fait qui, brusquement, déclencha le Kodak spirituel — dans le double sens du mot — de Nicole Vedrès. »

(*La République de Toulon*, 15-6-60).

« Sitôt paru, ce charmant ouvrage fut distingué par un jury, celui du prix Sainte-Beuve. Voilà qui honore certainement l'auteur du livre, les jurés, et pourquoi pas, la mémoire de Sainte-Beuve lui-même. »

(André DALMAS, *France-Observateur*, 2-6-60).

« De l'observation, de la vivacité, de l'humour, du style, soit au total, une personnalité telle que les articles d'un bon chroniqueur, repris en volume, se trouvent constituer, sous les divers prétextes qui les ont fait naître, le livre de raison de leur auteur. »

(Pascal PIA, *Carrefour*, 22-6-60).

MERCVRE
DE
FRANCE

TOME CCCXL

N° 1165 — 1er Septembre 1960

SOMMAIRE

MERCVRIALE

GAZETTE